

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 14

1
1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil* ;
PROF. MARCEL BREAZU; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD.
ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU
MURGESCU; AMELIA PAVEL — *secretar științific de redac-*
ție ; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor res-*
ponsabil adjunct ; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL
VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii
Socialiste România

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii
poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin
CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135 București, Republica Socialistă România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice cores-
pondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei, pe adresa:
Calea Victoriei 11, București

APARE DE 2 ORI PE AN

S U M A R

	Pag.
Profesorul G. Oprescu la 85 de ani	3
H. GERSON, Limbajul istoricului de artă	5
PAUL HENRI STAHL, Arta populară românească și arta orășenească.....	11
PAUL PETRESCU, Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bise- ricilor de lemn românești	23
RADU BOGDAN, Locul lui Theodor Aman în cultura românească	41
AMELIA PAVEL, Stiluri portretistice în grafica românească modernă ..	49
TEODORA VOINESCU, Modele tradiționale și observații din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII lea: caietul de modele al lui Radu Zugravul	57
SORIN ULEA, Asupra formării spațiului interior în arhitectura medie- vală a Armeniei și Georgiei	71
VASILE DRĂGUȚ, Picturile murale din biserica evanghelică din Mălincrav	79

NOTE ȘI DOCUMENTE

EMIL DIACONESCU, Contracte de zugrăvi de biserici	95
PAVEL CHIHAIA, Trecutul bisericii Botușari din Curtea de Argeș	103
FLAMINIU MÎRȚU, Știri noi și precizări biografice asupra pictorului revo- luționar Ion D. Negulici	115
CARMEN DUMITRESCU, Mihail Dan (1836—1885)	121

NOTE DE LECTURĂ

VLASTA DVOŘÁKOVÁ și DOBROSLAVA MENCLOVÁ, Karlštejn (Vasile Drăguț)	131
Repertoriu de expoziții	133



G. J. J. J.

A^m avut în aceste zile bucuria de a-l sărbători pe profesorul George Oprescu la împlinirea a 85 de ani. Decan al activității de cercetare în domeniul nostru, profesorul George Oprescu este primul care, la noi, a adus în istoriografia de artă acel spirit științific cu adevărat modern, îmbinare atunci când este vorba de științele umanistice de precizie și emoție vibrantă în fața obiectului de cercetare. Astăzi, ajuns pe culmile experienței sale, profesorul G. Oprescu este mai convins decât oricând de rolul social al istoricului și criticului de artă. Cu zece ani în urmă, ne făcea mărturisirea că, uneori, este mai folositor lucru pentru dezvoltarea unei culturi ca un savant să știe să crească discipoli decât chiar să scrie cele mai bune cărți, fiindcă, științificește vorbind, o carte, oricât ar fi ea de bună, încetează după 20-30 de ani să fie la fel de bună. Dar formînd buni elevi, va asigura supraviețuirea științei pe care a practicat-o. Dilemă prea modestă! Principalele lucrări ale profesorului Oprescu: *L'art du paysan roumain* (1922), *Pictura românească în secolul al XIX-lea* 2 vol. (1943), *Grafica românească în secolul al XIX-lea* 2 vol. (1942-1943), *Céricault* (Paris, 1928), *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal* (1956), *Nicolae Grigorescu* (1962), *Sculptura românească* (1965), albumul *Aurel Jiquidi* (1965), ca și altele — chiar și cele mai vechi dintre ele — își păstrează nu numai prospețimea, dar rămîn, sub toate aspectele, puncte de plecare indispensabile oricăror cercetări și interpretări viitoare.

Dar este cert că toate aceste lucrări, la fel ca și numeroasele studii și conferințe, ca și articolele redactate în ultima vreme, poartă profund impregnată pecetea experienței și pasiunii sale pedagogice. O pedagogie larg înțelescă însă! Care se adresează tuturor, nu numai celor tineri, ci oricui dorește să introducă puțină ordine și să-și clarifice ideile în furnicarul acesta amețitor și în aparență atît de greu de stăpînit, care este universul vieții artistice contemporane. Pretutindeni, în opiniile, aprecierile și sfaturile profesorului Oprescu se află prezentă încrederea nezdruccinată în rațiune, în emoția sănătoasă și trăiește convingerea că bunul simț este o virtute nu numai admirabil distribuită dar și perfect educabilă. De aici derivă desigur și credința că înțelegerea adevărată a artei va juca un rol important în ascensiunea spirituală a omului modern, acest privilegiat al cuceririlor științifice și tehnice, însetat în același timp de adevăruri umane, de frumusețe și echilibru.

Este de observat de altfel că, printre personalitățile pe care profesorul Oprescu le-a admirat cel mai mult, de care s-a simțit cel mai aproape și a căror frecventare și prietenie i-au rămas de neuitat, se află în primul rînd oameni de știință, savanți de mare reputație, cum au fost Einstein și, la noi, profesorul Ionescu-Mihăiești, spirite universale, pătrunse de dragoste pentru artă, pentru cunoașterea omului, pentru sensurile umane ale științei.

Într-adevăr astăzi, ca și odinioară, profesorul Oprescu își desăvîrșește opera de educator în cel mai înalt înțeles al cuvîntului. Ca director al Institutului de istoria artei, înconjurat de specialiști, mulți dintre ei foști elevi ai lui la Universitatea din București,

care-i continuă cercetările în spiritul unei metode verificate, dar mereu reînnoite, ca critic de artă atent la tot ce se petrece în viața artistică de fiecare zi, convins că marea datorie a acestei meserii este astăzi de a servi și educa publicul; ca pasionat colecționar, care a donat țării una din cele mai bogate și mai interesante colecții, capodoperă de competență și de gust, ca participant — după o îndelungată experiență muzeografică — la viața muzeistică românească, profesorul Oprescu îndeplinește zi de zi, cu un entuziasm juvenil și contagios, o muncă ale cărei ecouri sociale sînt de prim ordin. El poartă astfel cu bucurie înțelepciunea și adevăratele virtuți ale vîrstei: arta de a-și dărui experiența și știința.

de Prof. H. GERSON
(Haga)

Pentru ce, m-am întrebat de multe ori, se scrie și se vorbește atît de greu despre artă? De multe ori mă gîndesc că numai un scriitor sau un poet ar avea dreptul să scrie despre artele plastice. Dar cînd citești meditațiile despre operele de artă în limba noastră de fiecare zi, nu-ți rămîne decît puțin care să te inspire și să te intereseze.

Mulți dintre noi au încercat să scrie în tinerețe despre artă. Dar cu anii, mai ales cînd istoria și istoria artei ne-au devenit o a doua natură, a trebuit să recunoaștem că aceste încercări și viziuni poetice n-au fost altceva decît interpretări de valoare dubioasă. Desigur, ne impresionează o limbă perfectă, ne face să trăim opera, dar transportată în sfera literaturii.

Opera de artă a devenit posesiunea poetului și ceea ce admirăm și trăim nu mai este decît noua creație a poetului. Este vorba de o traducere ideală făcută de un poet, indiferent dacă acesta traduce dintr-o limbă sau dintr-o altă materie. Limba poetului însă devine « o putere de sine stătătoare, cuprinzînd totodată și un element nou, viu, care este mai mult decît o simplă traducere ». Însă ca istoric simt o lipsă, și ca istoric de artă cer o descriere simplă, care să analizeze opera, întrebuițînd o terminologie prozaică, dar de specialitate.

Nu sînt singurul care se simte jenat de aceste încercări de a readuce la viață opera de artă plastică prin cuvîntul scris. Deja bătrîni au simțit neliniștea față de inexprimabilul din artă, și generația tînără simte la fel. Jacob Burckhardt scria în 1855: « Dacă s-ar putea exprima ideea fundamentală a unei opere de artă în vorbe, atunci arta ar fi de prisos și opera respectivă n-ar fi trebuit să fie creată ». Au existat încă și alții care au spus cu alte cuvinte același lucru, de exemplu Delaborde: « Pictorul a spus totul, pictînd », orice interpretare și adăugare este literatură. Predecesorul meu v-a mai spus că esențialul fiecărei opere de artă ne atrage totdeauna acolo « unde stăpînește tăcerea și o dragoste admirativă, necomunicabilă ».

Tînărul meu prieten Oxenaar citează după Braque: în domeniul artei nu există decît un singur lucru: ceea ce nu se poate exprima. El ajunge la concluzia că « ceea ce este mai important, ceea ce ar trebui să fie spus nu se poate spune ».

Istoricul de artă, astfel condamnat la tăcere, se adresează din nou poetului; chiar și Oxenaar îi dă cîteodată cuvîntul, căci cine în afara poetului știe să vorbească cum trebuie? Credința în interpretarea salvatoare a poetului mai trăiește încă. Pentru ce istoricii și istoricii de artă n-au atîta trecere? În ce constă secretul poeților și al limbii lor? În loc să cer explicația de la colegii noștri de la Facultatea de litere, l-am ascultat pe Godfried Bomans. El spunea despre miracolul limbii: « Primul cuvînt pronunțat de un copil este un cuvînt extraordinar! Totodată însă, o restrîngere enormă. Toată bogăția fanteziei se cuprinde într-un singur cuvînt. Prin cuvînt, prindem dintr-o dată lucrurile în pielea unei noțiuni și prin asta s-a conturat noțiunea ».

Și continua: « Știți în ce constă pentru mine plăcerea de a scrie? În a găsi cuvântul potrivit. Răspłata scrierii constă într-o mulțumire profundă, cînd, după multă căutare, ai reușit să formulezi ceea ce ai vrut să spui, încît pielea cuvîntului să se întindă netedă în jurul noțiunii ».

Nu considerați că această explication e foarte reușită? Prindem obiectul cu cuvîntul, posedăm deci obiectul, este al nostru. Cum putem deci să prindem arta cu ajutorul cuvintelor și noțiunilor?

În acest scop să privim arta secolului al XVIII-lea, pentru care am o mare admirație. Ca tînăr student am fost fascinat de noțiunile de stil ale lui Wölfflin, barocul și Renașterea, care mai tîrziu au mai fost completate de alții cu termenul manierism pentru o fază intermediară. Bogăția a mii de aspecte, a personalităților și curentelor, m-au impresionat cu cuvîntul lor de vrajă. Cuvîntul a fost atît de puternic, încît nici un element contrariu nu i se putea opune.

Adevărul era cuprins în noțiunile înseși, și nu ascuns în realitate. Noi, în calitatea noastră de filozofi neexperimentali, am fost realiști adevărați, care am crezut în realități adevărate și în puterea noțiunilor. Întîi noțiunile, *ante res*. Orice istoric de artă care întrebuițează noțiunile stilistice pentru a putea cuprinde arta cu cuvîntul recunoaște de așidept al realismului filozofic medieval (spre deosebire de nominalism).

Poate însă am proceda mai bine dacă am degrada termenii noștri de istorie a artelor în cursul ipotezelor de lucru. Pe această bază se declara de acord de exemplu Wolfgang Stechow, atunci cînd accepta noțiunea de baroc drept caracteristica artei întregului secol al XVII-lea și, ca urmare logică, întrebuița noțiunea aceasta ca sinonim al așa-zisului « spirit al vremii » al secolului al XVII-lea. Altor le este frică de inflația noțiunii de baroc și a misteriosului *Zeitgeist*, și-și pun întrebarea dacă n-ar fi mai bine să se vorbească de secolul al XVII-lea ca *Seicento* în loc de *Barocco*. Otto Kurz a ajuns la această concluzie după un studiu aprofundat al istoriei noțiunii de Baroc.

Văd că și Huizinga s-a cam îndoit de valoarea unor asemenea termeni; i-a considerat chiar înducători în eroare și a preferat o denumire « necolorată » a perioadelor.

Și totuși, trebuie să recunoaștem că istoricul de artă are nevoie de termeni și noțiuni care să trezească percepția vizuală, căci atît trecutul descris de el, cît și prezentul se compun din tablouri care au un stil și o calitate estetică. Și pe acestea el trebuie să le descrie cu cuvinte și noțiuni, pe cînd materialul istoricului obișnuit nu are o determinare vizuală.

Astfel, cred că noțiunile noastre de « stil » au încă valoarea lor deplină, cîtă vreme reușim să le oprim de a avea o viață personală și de a ne induce astfel în eroare. Faptul că aceste noțiuni de stil nu sînt exact conturate nu ne poate deranja. Ele trebuie să se asimileze cu interpretările noi, care pot lărgi noțiunile și înțelegerea noastră. Schulte Nordholt, de pildă, a arătat într-o lucrare interesantă cum noțiunea de Renaștere s-a schimbat de la Burkhardt încoace. Dar cine ar putea să nege că chiar acest termen de « Renaștere », care este plin de *Anschauung*, ne-a îmbogățit ideea asupra artei și culturii din secolele XV – XVI și ne-a clarificat-o. Pielea acestui cuvînt poate nu mai stă întinsă în jurul imaginației noastre, dar în tot cazul cuvîntul a avut o funcție trebuincioasă, a fost chiar indispensabil pentru a ne deschide ochii în privința acestei arte. Problema noastră nu este de a da sensul unui nonsens, precum Lessing a formulat că ar fi datoria unei scrieri istorice.

Istoria artei n-a trebuit să lupte niciodată împotriva unei asemenea definiții pesimiste. Istoricul artei descrie și cercetează operele de artă care au valoarea lor personală și ceea ce este în ultimă instanță hotărîtor pentru valoarea operei este calitatea.

Înainte de a intra în alte diferențieri între istorici și cunoscători de artă, vreau să ating un teren unde istoria artei este foarte tangentă cu disciplina istorică: biografia artiștilor. Îmi dați voie să vă dau trei exemple dintr-un trecut foarte recent: Karl Justi, *Velasquez și secolul lui*, 1888; Kenneth Clark, *Leonardo*, 1939; Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 1943.

Justi își propune să ne arate artistul în epoca activității sale. Are foarte multe citate din surse scrise sau tipărite, foarte reușită este descrierea impresiilor lui Velasquez cu

ocazia vizitei sale la Roma și o descriere a vieții artistice romane într-o scrisoare simulată. Monografia artistului este amestecată cu o caracterizare amabilă a oamenilor de seamă, nu puțini, pe care pictorul i-a întâlnit. Despre Rubens spune cuvinte elogioase.

Personaje importante ale epocii și adversarii lor sînt regi, artiști, oameni politici și din popor. Însă inspirația pentru a scrie o asemenea carte Justi a găsit-o privind portretul Papei Inocențiu al X-lea, din galeria Doria, de Velasquez. Foarte semnificativă este descrierea făcută de Justi acestui papă: « Inocențiu a fost încă o figură majestoasă la vîrsta de 75 de ani, totuși a mai avut vocea, culoarea și mersul unui tînăr... Velasquez a ales cel mai respingător cap dintre urmașii Sfintului Petru ».

Velasquez și secolul lui este o carte importantă, una din cele mai frumoase din literatura noastră de specialitate. Dar a trecut timpul cînd se scriau asemenea cărți de istorie a artei. Pe atunci scriitorii n-aveau încă greutățile noastre cu noțiunile de stil și oamenii încă nu erau contaminați de principii iconografice.

Cartea lui Panofsky despre Dürer, din 1943, este poate cea mai științifică biografie modernă a unui artist pe care o posedăm. Caracterul artistului ni se arată prin poziția în legătură cu tradiția simbolurilor și semnelor vizuale. Puterea artistului ni se arată nu numai în crearea unui stil nou, dar și în forma în care el recrează forme vechi simbolice. Limbajul acestei cărți este, exact ca la Justi, lipsit de terminologia de specialitate scolastică, cu toate că găsim problemele complicate din istoria artelor foarte amănunțit tratate. Artă lui Dürer, într-adevăr, a fost aici tradusă prin cuvinte și Dürer ca artist a fost conturat.

Leonardo al lui Kenneth Clark este fascinant ca un roman psihologic modern. Înțeleg că știința modernă a istoriei artelor critică metoda lui Clark. Cartea are un balast mic în privința faptelor istorice și terminologiei istorice. Leonardo este arătat în cadrul artei Renașterii, dar nu este explicat în acest cadru. Personalitatea artistului este mult prea mare ca să poată fi limitată într-o biografie istorică și chiar acest fapt l-a determinat pe Clark să scrie această carte neobișnuită. La Leonardo nu se poate despărți arta de știință, felul lui speculativ de viziunea lăuntrică. Leonardo a desenat visuri și viziuni, a umplut pagini întregi cu observații despre fenomenele naturii. Și Clark distinge forme simbolice în opera lui Leonardo și le explică în lumina psihologiei moderne. « Obiectul » monografiei lui Clark justifică curajul lui de a scrie această carte, el inaugurează aici un fel de scriere istorică care ni se pare sănătoasă și roditoare. Recrearea și explicarea artei lui Leonardo este magistrală și interesantă prin limpezimea limbajului.

Biografia artiștilor are o lungă tradiție în știința noastră. Cărți din cele mai vechi ale specialității noastre sînt descrieri anecdotice ale vieții artiștilor. Precum au spus și predecesorii mei, biografia este încă un gen valoros al științei noastre, poate chiar tipul ideal de carte pe care noi istoricii de artă o putem scrie. Limbajul se aprinde la întâlnirea cu o personalitate interesantă. Obiectul îl apără pe scriitor de pericolul de a se pierde în termeni stilistici lipsiți de limpezime. Se înțelege că nici acest gen de scriere nu este lipsit de pericol. Multe monografii au ca subtitlu « Viața și opera », pentru a arăta că tocmai aici este problema: cum trebuie să se lege imaginea omului, a artistului, de analiza istorică a operei sale.

Alții pun accentul pe maniera de a scrie prin prisma epocii acestui artist, a educării lui, a tradiției naționale din timpul său, manieră prin care imaginea artistului se deformează. Artistul din trecut și scriitorul de acum, fiecare este legat de felul lui de a fi.

Greutățile specifice în a exprima în cuvinte ce țin de istoria artei se pot demonstra poate acolo unde istoricul Huizinga se întâlnește cu expertul Friedlaender. Cartea lui Friedlaender *Die altniederländische Malerei*, în 14 volume (1924–1937), face parte din operele cele mai bune care s-au scris vreodată în limba germană despre această epocă. Vitale Bloch a făcut un extras din această carte, în care tot ce a spus este valoros. Friedlaender are un cuvînt mai hotărîtor decît oricine în această materie, pentru că el a fost acela care a catalogat nenumărate picturi anonime, așa încît a reușit să creeze un tablou cuprinzător al artei vechi olandeze. Stilul lui Friedlaender are un caracter aforistic și ascuțit. Oricare din propozițiile sale are la origine percepția vizuală directă. Cu toate că propozițiile se înșiră logic, totuși fiecare din ele se poate savura și singură, ca un aforism. Și Huizinga

admira « critica stilistică și interpretarea parafrazantă... , finețea observației și bogăția expresiei » la Friedlaender, însă el previne că « o explicație prea plină de sensuri include pericole ». La Hugo van der Goes, totul este literatură artistică și nu știință artistică, iar altă dată îl critică pe Friedlaender pentru felul lui prea distins de a scrie, avînd și o lipsă de înțelegere istorică, ceea ce îl face să greșescă în legătură cu credința în secolul al XVI-lea sau cu noțiunea artei olandeze. Acesta este pericolul în care se poate pierde un istoric al artei care încearcă să explice pictura prin ea însăși, fără să vorbească de legătura ei cu celelalte genuri ale artei, sau despre istorie, despre istoria culturii și iconografie. Huizinga constată dilema istoricului artei ca scriitor: « Cu mare greutate se poate descrie o operă de artă dacă nu recurgi la multiplicarea subiectivă a tuturor asociațiilor pe care le trezește această operă de artă... Se naște o înmulțire de culori care acționează asupra fanteziei și nu asupra ochilor... Recunosc că aceasta este inevitabil, dar nu te mai poți exprima ».

Friedlaender n-a avut numai curajul de a descrie direct o operă de artă, dar a și cultivat acest fel de descriere. În specialitatea noastră se întâlnește adesea o ezitare față de o întâlnire directă cu opera de artă. Ajungem ușor la o înșirare de lucruri neesențiale, sîntem tentați să ne cufundăm în încadrarea istorică sau în problemele tradiției iconografice. Chiar și istoria stilului și noțiunile de stil, pe care le-am ridicat chiar eu în slăvi, ne pot inhiba în receptivitatea noastră față de opera de artă.

Vreți să vă dau un exemplu de abuz de limbaj sau, în cel mai bun caz, un amestec de limbă în specialitatea noastră? Ați observat vreodată ce ușor întrebuițăm noțiuni pe care le-am împrumutat din domeniul muzicii? Vorbim despre « armonia » unei compoziții, distingem « tonuri » și « semitonuri » la culori, vedem « ritmul » mișcării pensulei și chiar « melodia » jocului de linii. Mai mult sau mai puțin, aceste expresii sînt preluate din muzică.

Foarte ușor acceptăm interpretarea făcută celei mai cunoscute picturi olandeze, *Garda de noapte*, după ce a fost curățată de praful și murdăria care s-au așezat în timpul războiului: « Are același efect ca o piesă muzicală orchestrală, ca și cînd, în sfîrșit, s-a luat surdina de la viori; sunetele dulci în surdine auzite pînă acum trec în acorduri puternice; parcă și ritmul se accelerează. Acum ochiul trece fascinat peste diversitatea luminoasă a motivelor, de pe un accent la celălalt... ». Refugiul în sfera limbii unei alte discipline are un sens mai profund. El arată că despre artă se poate vorbi numai cu ajutorul unui limbaj metaforic, figurat.

Mult mai periculoasă pentru limpezimea gîndirii în domeniul istoriei artelor este însă magia cuvîntului, căci cuvîntul, și mai ales cuvîntul, are puterea de a evoca cuvinte. Or scriitorul care vrea să descrie o operă de artă vrea să evoce un tablou și nu cuvinte, ca scriitorul. Istoricul de artă ar trebui în primă instanță să nu aibă încredere în acel cuvînt care are o mare putere de sugestie; prima sa datorie este să înțeleagă ceea ce este inaccesibil în opera de artă și să respecte acest lucru. Dar care din istoricii de artă nu s-a îndrăgostit de un cuvînt fermecător? Și tocmai acest farmec al cuvîntului îi îndepărtează de opera de artă și nimicește contactul direct cu ea, ba chiar atrage după sine un nou joc al cuvintelor... « Rămîne o realitate că acela care mînuie cuvintele este de fapt mînuit de aceste cuvinte... ».

Trebuie să cercetăm cauzele greutăților întîmpinate în interpretarea operelor de artă. De fapt, sîntem în stare să exprimăm atîtea lucruri prin cuvinte sau formule care redau exact esența obiectului. De ce să nu avem încredere în spiritul uman, care este în stare să exprime în cuvinte și o operă de artă? Eu cred că există o mare prăpastie între trăirea estetică a unei opere de artă — singura ținută adecvată a omului față de o operă de artă — și o exprimare științifică; o prăpastie, care nu se poate umple cu cuvinte.

Trăirea estetică constă în primă instanță în predarea eului, lăsînd de o parte toate simțirile, înțelegerile și cunoștințele personale. Prin predare ne îmbogățim. Aceasta este esența formulării lui Panofsky, bazată probabil pe studiul lui Moritz Geiger din 1928 *Zugänge zur Aesthetik*.

La fel cum se întîmplă în multe situații esențiale, se întîmplă și aici: ajungem în dilemă. Renunțarea, chiar și temporară, la personalitatea noastră ne creează greutate. Pentru a putea face o descriere științifică, se cere însă tocmai distanță, observație și cunoștințe.

Știința, chiar și știința artelor, vrea să se impună prin clasificare, diferențiere și identificare. Noi vrem să legăm noul încă necunoscut de vechi sau vrem să « dezvoltăm » noul din vechi. Nu ne putem îndura să ne eliberăm de tot balastul câștigat cu vremea, ca să putem primi o înțelegere nouă. Va trebui să se accepte această antinomie între trăirea estetică și interpretarea științifică. Iar din încordarea care se naște de aici se va găsi limbajul și gândirea într-o situație din care se pare că nu ar exista scăpare.

În practica scrierilor de istorie a artelor se caută de multe ori în erudiție un refugiu din această greutate.

Paul Valéry formulează lucrurile după cum urmează: « En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite: elle éclaire ce qui n'est point plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document ». Aceasta este plângerea veche a artistului despre noțiunea greșită a științei. Putem adăuga că deja numele specialității noastre, al istoriei artelor, schimbă puțin înțelesul. În realitate ar trebui să facem mai mult decât să vorbim despre istoria artelor, și anume să educăm o înțelegere pentru fenomenul artei, așa încât metoda noastră să se poată aplica chiar și la arta zilelor noastre. Trebuie să știm ce înseamnă calitatea, trebuie să putem distinge arta de imitație, arta de antiartă.

Lărgirea disproporționată a metodei noastre prin iconografie, istoria culturii și istorie nu este altceva, după părerea mea, decât fuga de datoria noastră centrală. Prin aceasta nu vreau să neg că o operă de artă nu ar avea și funcții neartistice.

Iconografia a îmbogățit istoria artelor în ceea ce privește gândirea și formularea. Ea a stimulat descrierea operelor de artă, ea ne-a învățat cum se naște o operă de artă. Și aici însă există pericolul de a se pierde în semne iconografice. Panofsky vede acest pericol și spune: « In a work of art, « form » cannot be divorced from « content »: the distribution of color and lines, light and shade, volumes and planes, however delightful as a visual spectacle, must also be understood as carrying a more-than-visual-meaning ».

Datoria istoricului de artă a devenit mai grea și limbajul său de asemenea. În trecut el a putut să se piardă în analize critice de stil, acum i se poate întâmpla la fel și în metoda iconografică, lipsită de importanță, sau în oglindiri cultural-istorice. În sfârșit, el poate să înceapă să mediteze asupra istoriei, asupra istoriei artelor.

Care este forța care ne îndeamnă?

Fugim de esența artei? Este aici vorba de introspecție? Este la mijloc conștiința limitelor metodei noastre? Sau un pesimism care nu mai poate crede în progresul științei istoriei artelor?

Înțelegem că nu ne mai putem întoarce la limbajul limpede al « noțiunilor fundamentale » ale lui Wölfflin. Sîntem încărcăți de cunoștințe noi, de o privire critică asupra specialității noastre, de o privire retrospectivă asupra istoriei artelor. Adevăratul nostru scop este să găsim cuvintele printr-o întâlnire nouă cu operele de artă.

de PAUL HENRI STAHL

Arta populară cuprinde aspecte care au o mare vechime. La noi sau în alte părți se constată cu surprindere cum obiecte produse încă în sate amintesc pînă la identitate obiecte din evul mediu, din antichitatea sau chiar din preistoria unei regiuni. Problema nu are pretutindeni același aspect, întrucît nici viața diferitelor continente sau țări nu este aceeași. Astfel, în arta diferitelor popoare din Europa se recunosc de obicei elemente din viața mai veche medievală ori antică a unui aceluiași popor sau a celor ce l-au precedat și din care se trage. Italienii găsesc originea artei lor populare în istoria străveche a etruscilor sau a latinilor; francezii le caută printre gali sau în vremea stăpînirii imperiale romane asupra Galiei; scandinavii identifică în arta lor populară urmele unui trecut care s-a menținut în forme străvechi mai îndelungat ca în alte regiuni europene; noi găsim prețioase supraviețuiri ce amintesc perioada în care dacii și apoi daco-romanii trăiau în aceste ținuturi.

În Africa, lipsa unei culturi și civilizații orășenești la fel de însemnate ca în Europa schimbă datele problemei, cu atît mai mult cu cît în momentul în care europenii cucereau Africa continentul era dominat de forme străvechi de viață socială și deci de forma de artă ce îi corespundea ca moment de dezvoltare. În America de Sud sau în America Centrală, unde s-au păstrat încă populații indiene în număr suficient, arta populară menține elemente din străvechea artă a culturilor precolumbiene. Studiul etnografiei, al sociologiei popoarelor primitive ajută direct la reconstituirea unui trecut pe care cucerirea albilor a căutat la început să-l șteargă.

Existența tuturor acestor aspecte, prin vechimea lor, prin caracterul neașteptat și poate, mai ales, prin valoarea istorică pentru înțelegerea trecutului unui popor și a unei regiuni a făcut ca interesul cercetătorilor să cadă cu osebire asupra vechimii artei populare. În felul acesta s-a înscăunat printre cercetători o idee în parte greșită, prin faptul că este incompletă. Artă populară este considerată în bloc ca fiind veche, și interesul față de ea este derivat tocmai din acest aspect. Fiind atît de veche, păstrînd vreme atît de lungă un mare număr de elemente, înseamnă că nu are o evoluție asemănătoare, spre pildă, cu aceea din orașe, deschisă înnoirilor, întrucît nu păstrează vii aspectele vechi. De aici decurg în mod firesc două alte concluzii; dacă se întîlnesc în cuprinsul artei populare aspecte care amintesc de timpuri apropiate nouă, acelea au implicat o valoare redusă și pot fi lăsate de o parte. În același timp, întrucît arta populară este veche și cea orășenească este nouă și deosebită, rezultă că între ele nu există relații decît incidental. Aceste relații se interpretează de obicei limitat sau greșit, urmărindu-se să se stabilească, spre pildă, numai ce elemente țărănești au pătruns în arta cultă a orașelor, aceste elemente fiind considerate ca autentice locale, întrucît sînt legate de arta populară, și uitîndu-se elementele venite din arta orășenească în cea populară. Alteori se recunoaște o legătură între arta orașelor și cea populară din sate, dar se consideră că preluarea unor elemente din arta cultă este însoțită de un proces de decădere, ce duce la pierderea valorii artistice. Iată deci două poziții extreme,

opuse, și care de la început trebuie să spunem că ne par greșite sau măcar incomplete. Negînd legătura dintre sat și oraș, arta unui același popor este ruptă în două; arta satelor și arta orașelor par să constituie unități deosebite, ce evoluează separat și ale căror contacte nu prezintă interes.

Studiul cazurilor concrete ale unor domenii majore din arta populară ne arată însă o situație deosebită. Fără îndoială că arta populară cuprinde elemente străvechi. Ele nu reprezintă însă întreaga artă populară și uneori nici măcar principalele componente ale artei populare, situația variind destul de mult de la un popor la altul, ba chiar de la un grup la altul în cadrul aceluiași popor. Elementele străvechi sînt numai supraviețuiri, adică aspecte (de excepție uneori), care se mențin în mijlocul altora mai noi. Ele se găsesc în situația în care se află și alte domenii; folclorul, viața economică sau chiar modul de organizare generală a vieții sociale amintesc în unele sate vremi îndepărtate și ele supraviețuiesc tot așa ca părțile străvechi ale artei plastice populare, explicîndu-le. Se știe că regiunile cele mai ferite din calea drumurilor urmate de popoarele străvechi, aici sau în alte țări, sînt și cele în care s-au păstrat cel mai bine aspecte 'străvechi. Unde se găsesc în Europa aceste mărturii ale timpurilor depărtate, care prin raritatea și vechimea lor ne amintesc viețuitoarele rare păstrate în insulele izolate? Georgienii și-au menținut ființa națională la adăpostul văilor adînci ale Caucazului; bascii în așezările de pe cele două versante ale Pirineilor; bretonii într-o peninsulă, la extremitatea apuseană a Franței; celții irlandezi la extremitatea de nord și apus a continentului. În Carpați și regiunile învecinate lor s-au adăpostit urmașii daco-romanilor. Aspectele străvechi ale vieții s-au menținut de predilecție tocmai în aceste locuri, iar în cadrul fiecăruia din ele mai ales în satele sau văile cele mai izolate. Este vorba deci clar de supraviețuiri, insule rămase în mijlocul altor popoare deosebite. Acest punct de vedere este astăzi bine stabilit, cercetarea noastră încercînd nu să-l conteste, ci să pună în valoare și datele care pot duce la înțelegerea întregii arte populare. Frumusețea pieselor ce o compun poate fi de altfel aceeași la obiectele legate de o tradiție din secolul al XIX-lea cu cele ce povestesc despre formarea unui popor petrecută cu veacuri în urmă, studiul științific trebuind să explice egal toate momentele.

Exemplele care pot dovedi interesul mai mare al considerării cu seriozitate a artei populare în întregul ei, cu tot ceea ce istoria unui popor a pus în ea, sînt numeroase și ne îndeamnă să renunțăm la căutarea exclusivă a faptelor arhaice, eliminînd ceea ce istoria totuși a adăugat cu răbdare. Poate fi oare studiată limba engleză limitîndu-ne la elementele celtice și germanice și făcînd abstracție de aportul mai nou venit din Franța? Poate fi înțeleasă limba română lăsînd de o parte numeroasele neologisme de origine italiană sau franceză, venite în secolul al XIX-lea, și care îmbogățesc substanțial modalitățile de exprimare ale limbii noastre? Răspunsul este clar și seamănă cu cel pe care îl dăm pentru arta populară românească: aceasta din urmă este rezultatul întregii evoluții a poporului român, cu tot ce a cîștigat el din punct de vedere cultural, de la început pînă în zilele noastre.

În cele ce urmează alegem cîteva exemple care ne fac mai clară ideea raporturilor dintre faptele arhaice rămase neschimbate și cele noi, a raportului dintre sat și oraș¹, sau modul în care un aspect ori altul se schimbă în lumea satelor. Problema, dificilă, este extrem de complexă și intenția noastră nu este de a o lămuri în întregime, ci numai de a clarifica unele din datele care ne par mai bine cunoscute astăzi.



Printre domeniile cele mai caracteristice pentru evoluția lor neîntreruptă este olăria fărănească. Datorită însușirilor lui, lutul, o dată ars, capătă o rezistență deosebită în fața timpului; fie că rămîne în aer liber, fie că stă ascuns în apă sau în pămînt, el nu-și pierde

¹ NICOLAE IORGA (în *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923) și G. OPRESCU (în *Peasant Art in Roumania*, London, 1929) au semnalat cu ani în urmă o serie de elemente care

leagă arta populară românească de marile curente ale artei universale.

forma și adesea nici măcar decorul. Astfel avem posibilitatea să cunoaștem trecutul olăriei ² mai bine decât trecutul textilelor și chiar al lemnului, materiale ușor perisabile și pentru a căror evoluție ne lipsesc informațiile. Iată, pe scurt, principalele componente ale ceramicii noastre populare.

Olăria preistorică, lucrată fără roată, este treptat înlocuită de aceea lucrată pe roată. Această înlocuire nu se petrece însă egal peste tot și nici în același timp. Astfel, apariția roții olarului, care asigură olăriei un însemnat pas înainte prin regularitatea și frumusețea conferite vaselor și în același timp prin pasta de calitate mai bună pe care o necesită, poate fi legată de trecerea celtilor pe aici, cu trei veacuri înainte de era noastră. Dacii, care cunosc și folosesc unele din formele locale vechi, forme din lut pe care continuă să le producă, vor face și olărie la roată de origine și înriurire celtică, în același timp în care vor reproduce unele din formele grecești. În ceramica lor se recunosc, așadar, vasele făcute pe roată, ca și cele făcute pe suport fix sau pe suport ce se rotește lent. De atunci și pînă în zilele noastre, aceste tradiții se mențin în paralel pe teritoriul țării noastre, roata cucerind tot mai mult teren în dauna tehnicilor arhaice. În acest mod pot fi încă studiate în secolul al XX-lea tehnici care încă dinainte de formarea poporului român aveau origini variate și prezentau deosebiri regionale. Aproape întreaga Moldovă a menținut tradiția unei ceramicii cu pastă neagră sau cenușie-neagră, formată pe roată și arsă în cupatoare ce mențin tipuri vechi de organizare, decorată prin lustruire cu piatra și imprimare cu roțița, folosind motive puternic asemănătoare cu cele din trecut și, mai ales, o tehnică de ardere inoxidantă, care duce la pasta de culoare închisă și forme de vase care amintesc pînă la identitate olăria dacică și, într-o mai mică măsură, pe cea celtică. Reprezentînd un moment mai vechi, inferior din punct de vedere tehnic, olăria lucrată pe suport cu învîrtire lentă dispare treptat. Ea se menține totuși în cîteva sate ascunse prin văile adînci ale Carpaților, așa cum s-a menținut și în unele din văile adăpostite de munții ce brăzdează Peninsula Balcanică. Vasele care se produc astfel sînt alcătuite din suluri de lut grosolan alcătuit, ce se învîrt suprapunîndu-se și dînd naștere pereților; dimensiunile lor le ajung pe cele ale chiupurilor.

Ocuparea Daciei de către romani favorizează răspîndirea olăriei romane sau aduse de romani. Aceștia cunosc roata și formează vase deosebit de frumoase, înrudite cu cele grecești. Tehnica de ardere și organizarea cuptoarelor duce la o pastă de culoare deschisă, gălbuie, roșiatic-gălbuie sau chiar roșie. Roata adusă de romani contribuie, alături de roata introdusă de celti, la înlăturarea vechii olării, reușind însă deplin acest lucru de abia în secolul al XX-lea. Pasta de culoare deschisă, mai potrivită decorului viu, bogat, cucrește treptat, în decursul întregii istorii a poporului român, un centru olăresc după altul, pentru a ajunge în cele din urmă să domine, în pofida celei cu pastă de culoare închisă. Acest proces se produce încă sub ochii noștri, centrele Moldovei fiind ultimele care cedează, alături de alte zone care rezistă pînă tîrziu, cum ar fi Năsăudul sau Mehedinții, legate de ceramica neagră din Peninsula Balcanică. Așadar, în momentul formării poporului român circulă pe teritoriul României o olărie cu origine diversă, variată ca formă, culoare, decor și inegală ca valoare artistică; principalele elemente se mențin pînă în zilele noastre.

Respectînd un principiu evident și în arta altor popoare, de a primi și adopta în special elementele care reprezintă un moment superior de dezvoltare a unei tehnici, olării de pe teritoriul țării noastre nu primesc și nu păstrează aspecte însemnate din olăria popoarelor migratoare, în cazurile în care aceștia au avut o olărie. De-abia în momentul în care importul de olărie bizantină — folosind smalțul plumbifer translucid și culori vii (verde, galben, fildeșiu), motive de decor bogate, la care se recunoaște adesea conturul sgîriat — se generalizează la noi, olăria noastră primește un nou și puternic avînt. Răspîndirea smal-

² Pentru cunoașterea amănunțită a evoluției ceramicii din România și în special a celei populare cităm lucrările: BARBU SLĂTINEANU, *Ceramica românească*, București, 1938; idem, *Ceramica feudală românească și originile ei*, București, 1958; BARBU SLĂTINEANU, PAUL H. STAHL și PAUL PETRESCU,

Arta populară în R.P.R. Ceramica, București, 1958; FLOREA BOBU FLORESCU (în *Urme ale începuturilor artei ceramice în România. Ceramica din suluri de lut*, publicat în *Revista de etnografie și folclor*, 1964, nr. 6) descrie ceramica formată din suluri de lut.

țului pe teritoriul românesc, sat după sat, poate fi urmărită vreme de aproape un mileniu. Sub ochii noștri, smalțul cucerește teren în centrele care lucrează încă olărie nesmălțuită, fără a fi totuși general folosit. Și chiar în locurile unde pătrunde, el este uneori pus numai pe formele de origine nouă, cele de tradiție veche continuând să rămână de predilecție nesmălțuite.

Contactul pe care mai târziu românii de la est și sud de Carpați l-au avut cu ceramica orientală, iar cei din Transilvania cu cea de origine apuseană, ambele de mare valoare artistică, n-a rămas fără urmări, dînd naștere la forme și decoruri cu totul noi sau integrînd elemente noi printre produsele tradiționale. Ambele folosesc smalțul translucid, culori vii, motive de decor variate și contribuie esențial la aspectul actual al olăriei noastre populare.

În sfîrșit, un ultim moment, cel mai apropiat, din dezvoltarea olăriei populare românești este acela în care se răspîndesc vasele din metal, iar vechile vetre își schimbă organizarea, fiind înlocuite de plitele și sobele moderne. Olăria tradițională începe, mai ales în ultimii zeci de ani, să producă vase din lut care le imită pe cele metalice și pot fi folosite pe noile vetre țărănești. Le semnalăm pentru a aduce încă o dovadă a sensibilității cu care olarii au știut să primească și acest din urmă element nou, alăturîndu-l vechiului meșteșug. Valoarea artistică a acestor produse este însă, evident, sub nivelul celei vechi.

Constatarea care se impune este surprinzătoare: fără excepție, anonimii meșteri populari au înregistrat de-a rîndul fiecare aport cultural de valoare, filtrînd de-a lungul veacurilor ce era mai bun, adaptînd necesităților locale și menținînd elemente a căror origine poate fi situată în momente diferite ale istoriei românești. Olăria noastră populară este imaginea vie a unei istorii milenare, și nu a unui singur moment; este reflectarea în artă a modului de formare a unui popor și a relațiilor pe care el le-a avut de-a lungul istoriei cu alte popoare. Ne aflăm, dar, în fața unei imagini cu totul deosebite de aceea a unei arte nemișcate și în care valoros ar fi numai ce este extrem de depărtat de zilele noastre. Credem că tocmai această însușire, mărturisind deopotrivă talent și inteligență artistică, care a permis să se aleagă cu discernămint și apoi să se folosească veacuri de-a rîndul, adaptînd tradiția la cele mai noi cuceriri de tehnică și artă, este o însușire esențială ce nu poate lipsi din explicația valorii și frumuseții unei arte. Iată dar o olărie aflată în permanentă mișcare și în care, rînd pe rînd, elementele superioare se impun și își cuceresc un loc, cu răbdare, veacuri de-a rîndul, fiind urmate la rîndul lor de altele, care își cuceresc de asemenea un loc, cele vechi ascunzîndu-se totdeauna în locurile cele mai retrase, valurile de cultură urmîndu-se unul altuia asemenea valurilor unei ape.

În același timp, o altă constatare se impune: lucrată și folosită în sate, olăria noastră populară nu poate fi desprinsă de aceea care s-a lucrat și s-a folosit în orașe. Nici vechile produse ale dacilor, nici cele grecești sau romane, nici cele bizantine, nici cele orientale aduse de turci sau cele de înrîurire occidentală venite în Transilvania nu ajung direct în sate. Ele sînt mai întîi în folosința orașenilor, căroro mijloacele economice mai mari și contactele mai strînse cu alte popoare le permit să o facă mai devreme. Iar atunci cînd aceștia pierd tradițiile, satele continuă aceleași tradiții, adaptîndu-le și dînd naștere fenomenului pe care noi l-am numit astăzi olăria populară.

Scoarțele țărănești tradiționale ³ se cunosc datorită exemplarelor rămase astăzi mai ales în muzee și ele datează din ultimele două veacuri. Pentru perioada precedentă, informațiile noastre sînt extrem de rare. Dar evoluția scoarțelor și etapele parcurse în cadrul acestei evoluții se cunosc datorită faptului că printre piesele existente se găsesc exemplare caracteristice pentru toate etapele. Situația este, așadar, asemănătoare în această privință cu aceea a olăriei, care păstrează vii pînă la începutul secolului al XX-lea toate principalele categorii de ceramică ale trecutului. Am ales din domeniul textilelor exemplul scoarțelor, pentru că se poate urmări cu ușurință o evoluție neîntreruptă, ce confirmă constatări făcute asupra olăriei.

³ PAUL PETRESCU și PAUL H. STAHL, *Scoarțe românești*, București, 1960.

Păretele și lăicerele par să fie cele mai vechi. În interioarele țărănești din trecut există bănci lungi din lemn, fixate de scheletul locuinței sau pe picioare puternice din lemn sau piatră înfipte în podeaua încăperilor; ele sînt numite laițe. Pe laiță se așază țesături menite să protejeze de frig și de duritatea lemnului pe cei ce stau și mai ales dorm pe ea. Țesăturile așezate aici sînt numite lăicere, datorită funcției lor de acoperitoare a laițelor. Alături de laiță sau în dreptul patului, prins de perete, stă păretarul, ce ferește tot de contactul direct cu lemnul și pămîntul dur și rece al peretelui. Originea acestor piese pare a fi depărtată. Două fapte pledează pentru acest lucru: primul este constatarea că în cele mai umile adăposturi umane, printre primele piese care umanizează interiorul colibelor sau corturilor se află țesăturile. În același timp, pe lăicere și păretare se regăsesc cele mai vechi moduri de organizare a decorului, ce corespund cu acelea aflate la popoare rămase pe o treaptă joasă de dezvoltare socială. Late cît permite lățimea mică a războaielor de țesut, decorul lor se recunoaște prin alternarea de « vîstre » (dungi) paralele, perpendiculare pe lățimea piesei, și prin lipsa unui chenar decorativ. La început cu două apoi cu mai multe culori, fiecare vîstră are o culoare deosebită de cele două vecine ei, culorile urmînd în succesiunea lor o ordine alternantă și care se repetă în același timp. Cînd dimensiunile caselor țărănești cresc și suprafețele de pe pereți trebuie acoperite de țesături mai largi, se cos laolaltă două păretare țesute pe rînd în război și decorate la fel, dar nereușind mai niciodată să potrivească întocmai ca vîstrele de aceeași culoare de la cele două păretare suprapuse să cadă unele peste altele.

Așezarea pe vîstre a unor motive (mai întîi geometrice, apoi florale) alese în război determină lărgirea vîstrelor, cele late alternînd cu cele înguste. Motivele decorative suplimentare, în special geometrice, ajung să spargă cadrul obișnuit al vechilor păretare și lăicere, între aceste două categorii distingîndu-se unele deosebiri; lăicerul, îngust, mai puțin aflat la vedere, rămîne sărac decorat: păretarul, larg, expus vederii, este tot mai bogat decorat. Motivele geometrice ajung astfel să acopere integral suprafața țesăturii, respectînd în continuare principiul repetiției și al alternării. Uneori întreaga suprafață este împărțită în tăblii pătrate, fiecare adăpostind un motiv propriu.

O nouă etapă este aceea în care pe marginile lungi ale țesăturii se așază, sus și jos, un rînd deosebit de motive ce marchează prin decor marginea. În sfîrșit, ultima fază, în care legătura cu arta balcanică și orientală nu poate fi pusă la îndoială, este aceea în care un chenar înconjură întregul cîmp central ornamental, cîmp invadat de motive de o mare varietate, multe de inspirație orientală. În această ultimă fază, la care momentul pătrunderii în țara noastră poate fi considerat același cu vremea la care arta orientală în general se impune în sudul și estul României (secolele XVII—XIX în special), covoarele orientale și scoarțele venite din sud dau naștere unei mari familii de scoarțe, folosită egal la orașe și sate, de către boieri, negustori sau țărani. Țărănci lucrînd în casele lor, fete și neveste de boieri sau orășeni, singure ori ajutate de către țărănci, călugărițe retrase în mănăstiri produc scoarțe la care dimensiunile pieselor, calitatea linii și vopselelor diferă între ele, dar decorul și tehnica de lucru sînt evident aceleași. Cele cîteva descrieri de interioare orășenești pe care le avem amintesc și aceste produse pămîntene, alături de piesele rare de import. Documentele nu ne spun care va fi fost situația scoarțelor în trecut; sîntem în drept însă să credem că ele au întovărășit neînterupt viața oamenilor din aceste regiuni, la sate sau la orașe.

Exemple de interes deosebit se găsesc în domeniul construcțiilor. Deși aici posibilitățile economice limitează (mai strict decît în privința costumului, spre pildă) pătrunderea unor elemente noi preluate din curențele dominante în diferite epoci, totuși exemplele sînt grăitoare. Vom alege trei, fiecare din ele dovedind legături cu arta orașelor și mari curențe de artă, dar petrecîndu-se în alt fel. Stabilirea particularităților în care unul sau altul din ele pătrunde și este folosit contribuie la lămurirea unor părți diferite ale temei ce ne preocupă.

Primul exemplu se referă la unul din curențele vechi, ale cărui urme pot fi mai greu recunoscute în arta noastră populară. Caracterizîndu-se printr-o mare bogăție de păduri,



Fig. 1. — Biserică de lemn din Maramureș.

teritoriul locuit de poporul român a oferit condițiile dezvoltării unei arte valoroase. Meșteșugul lucrului în lemn era general răspândit; fiecare bărbat știa să minuiască securea. O parte din oameni, și documentele dovedesc aceasta încă din cuprinsul evului mediu, se specializează în lucrul lemnului și ajung să fie căutați în orașe chiar pentru realizarea unor construcții de artă. Sub imperiul necesității de a ridica monumente de cult pentru sate, folosind un meșteșug milenar, având sub ochi realizările monumentale ale arhitecturii în piatră gotice, meșterii români transilvăneni dau naștere unei categorii de monumente astăzi larg cunoscute. Spre deosebire de bisericile de lemn din Țara Românească și Moldova, unde arta gotică nu pătrunde decât sporadic, cele din Transilvania stau alături de monumente în piatră gotice. Pe corpul tradițional al bisericilor de lemn locale, evoluat și dezvoltat treptat pînă ajunge la forme astăzi bine cunoscute, se suprapune un turn înalt din lemn. Turnul, de secțiune rectangulară, cu patru laturi egale, susține în partea de sus o galerie deschisă, peste care un acoperiș înalt, ascuțit, are uneori la cele patru colțuri ale bazei alte patru turnulețe imitînd forma turnului central. Aceste turnuri pot fi văzute în forme de piatră identice pe castele, biserici, primării din Transilvania sau din centrul și apusul Europei, fiind caracteristice pentru arta gotică⁴. Ele se impun pe bisericile de lemn transilvănene într-o asemenea măsură, încît astăzi imaginea lor este nedespărțită de imaginea bisericilor de lemn transilvănene. Ajuns să facă un tot organic legat cu corpul, turnul gotic atrage

⁴ CORIOLAN PETRANU, *Originea turnurilor bisericilor de lemn din Ardeal*, în *Închinare lui Nicolae Iorga*, Cluj, 1931; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Contribuție la studiul tipologiei bisericilor de lemn din țările române*, în *Anuarul Institutului de istorie*

din Cluj, Cluj, 1960; PAUL HENRI STAHL, *Vieilles églises en bois de Roumanie*, în *Revue des études sud-est européennes*, 1965, nr. 3—4.

Fig. 2. — Casă veche din Fildul de jos (regiunea Cluj).



atenția în primul rând, greutatea lui determinând construirea unui schelet puternic de lemn în stare să-l susțină și solicitând toată priceperea meșterilor lemnari. Unele exemplare ajung astfel la o înălțime de 50 de metri. Odată instalat pe biserici, turnul nu mai este înlăturat, aceeași formă menținându-se pînă în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, cînd este concurată de turnurile baroce. Adăpostind adesea clopotele bisericii, el dobîndește o funcție utilitară.

În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea mai ales, se răspîndesc printre casele, bisericile și chiar acareturile, gardurile sau porțile satelor elemente preluate din curenți de artă orășenești⁵, principalul fiind acela baroc. Venită dinspre apus, arta barocă ajunge să domine în orașele fostului imperiu austriac, de unde trece și în sate. Mersul ei se petrece în etape ce respectă posibilitățile materiale ale locuitorilor (cei mai bogați fiind primii care o adoptă) sau deosebind chiar un sat de altul, tot în raport cu situația lor materială. În același timp ea pleacă din apus spre răsărit și ajunge treptat pînă în părțile de răsărit și sud ale imperiului. Cîteva fapte sînt de remarcat în această evoluție, fapte deosebite de interesante, pentru că arată modul concret în care un mare curent de artă se răspîndește în sate.

Primul fapt, uimitor, este modul brusc în care regiunile unde domină acest curent se despart de cele imediat învecinate prin aspectul arhitecturii. Dacă nu am ști care erau frontierele de est și sud ale fostului Imperiu austriac, le-am putea reconstitui după înfățișarea exterioară a caselor țărănești construite mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele două decenii ale celui de-al XX-lea. Ele sînt atît de puternic marcate, încît produc diferențieri pînă și în sînul aceluiași popor. Astfel, dacă această modă acoperă integral teritoriul Ungariei sau al Cehoslovaciei cuprinse în totalitatea lor în Imperiul habsburgic, în Serbia partea de nord (Voivodina), ocupată de austrieci, se distinge net de partea sudică. În aceeași vreme în care își păstrează obiceiurile, limba, costumele, satele sîrbești din Voivodina preiau elemente baroce în construcția locuințelor. Pentru cel ce trece prin satele românești de pe o parte și de alta a Carpaților, aspectul exterior marchează o diferență

⁵ Problema folosirii de către construcțiile populare a unor elemente preluate din stilurile artei culte a atras atenția unora din cercetători. VARGHA LASZLO (în *Történeti stílusok a magyar népi építészeten*, publicat în *Az építőipari és közlekedési muszaki egyetem tudományos közleményei*, Budapesta, 1964) o studiază în Ungaria. Un colectiv de arhitecți publică o deosebit de instructivă carte asupra unui astfel de curent: I. KUHN, L. FOLTYN și colaboratori, *Klaszicisticka architektura*

na Slovensku. Príspevok k jej dejinám, Bratislava, 1955. Pentru casele baroce din Iugoslavia poate fi consultată cu folos lucrarea lui ALEKSANDAR DEROKO, *Folklorna arhitektura u Jugoslavii*, Beograd, 1964, iar pentru Bulgaria studiul lui GHEORGHI KOJUKAROV, *Kam vaprosa za proizhoda i razvitieto na srednorodopskata kásta*, publicat în *Izvestia na Instituta po gradoustroistvo i arhitektura pri B A N*, Sofia, 1955, nr. 7—8.

evidentă în ce privește răspîndirea elementelor baroce, care se opresc pe linia Carpaților. Deși între românii de pe cele două versante există trăsături esențiale de unitate, care fac ca pe teritoriul țării noastre să nu existe acele provincii culturale atît de deosebite (cum sînt, spre pildă, cele din Franța, Cehoslovacia, Iugoslavia și așa mai departe), arhitectura marchează o distincție evidentă mai ales în zona Carpaților sudici. Elemente baroce există și în nordul Moldovei, în regiunea cuprinsă înainte vreme în Imperiul habsburgic. Ele sînt însă limitate ca însemnătate și interesează mai ales acoperișul; evidente la acoperișul unora din construcțiile civile ale mănăstirilor bucovinene sau nord-moldovenești spre pildă, ele trec (după integrarea regiunii în România) la casele țărănești și coboară apoi lent în jos, mai ales în depresiunea Tîrgu-Neamțului și uneori pe valea Bistriței, pînă pe cursul ei mijlociu. Aici, ca și în Voivodina sîrbească, nu există nici un fel de limită naturală (munți, fluvii) și nici deosebiri de populații care să explice deosebirile de aspect exterior la case.

Această distincție pe care am prezentat-o în forma ei categorică nu este fără excepții. Astfel, elemente ale artei baroce ies și în afara frontierelor vechiului imperiu, pătrund în sudul Iugoslaviei, în Bulgaria, în orașele Țării Românești și Moldovei, în Ucraina. De asemenea, nu întregul teritoriu cuprins în cadrul imperiului este dominat în chip egal de arta barocă. Vecinătatea marilor orașe, mai ales a celor locuite și de o populație germană, sau caracterul deschis sau, dimpotrivă, închis și izolat al economiei unei regiuni joacă un rol însemnat în schimbarea aspectului tradițional al caselor sătești. Principalele regiuni unde elementele baroce nu pot pătrunde, deși se aflau prinse în ansamblul imperiului, se află în Transilvania și sînt ocupate masiv de populație românească. Astfel, amintim printre ele cea mai mare parte a cuprinsului Munților Apuseni, a Hunedoarei și Maramureșul în întregime. Cele în care înrîurirea orașelor este în chip deosebit evidentă se află spre cîmpia Tisei, în Banat, Țara Oltului, Țara Bîrsei, regiunea Tîrnavelor.

Un alt aspect însemnat al problemei este constatarea că înrîuririle artei baroce se limitează la aspectul exterior și nu reușesc să transforme în nici un chip alcătuirea planurilor, spre pildă. Lucrul este de înțeles, întrucît planul unei case reflectă direct posibilitățile și necesitățile unei populații. Părăsind vechile materiale de construcție (lemnul pentru pereți, paie, șindrila și stuful pentru învelirea acoperișului), oamenii fac case din cărămidă și le învelesc cu țigle. Construirea unei case noi (chiar dacă păstrează pereții din lemn) este întovărășită de adoptarea modei noi, cu atît mai mult cu cît vechile concepții care stăruiau pînă în secolul al XIX-lea privind organizarea decorului, legate de credințe, încep să-și piardă însemnătatea. În ce consistă atunci elementele noi? Fără îndoială că unui țaran îi era imposibil să imite planurile palatelor sau caselor orășenilor bogați, care își

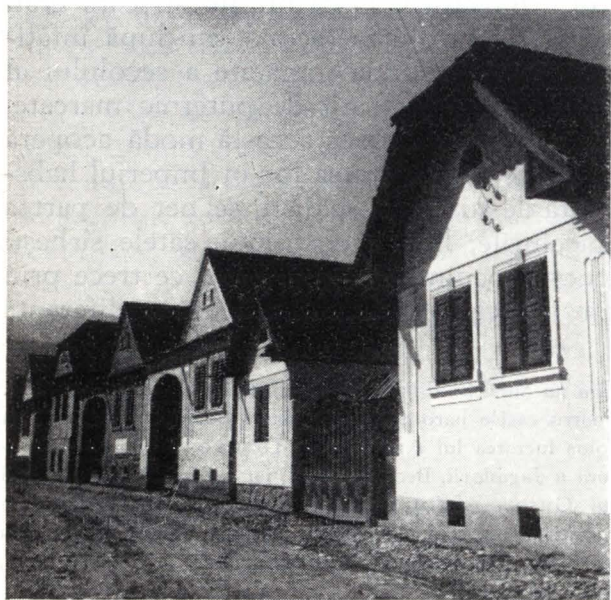


Fig. 3. — Stradă din Gura Rîului, în apropierea Sibiului.

înalță locuințe ca cele din Viena. Dar ei pot să dea acoperișului o formă asemănătoare celui din oraș. Vechiul acoperiș în patru ape este înlocuit cu cel în două ape sau în două ape cu capetele coamei teșite, pe ale căror frontoane se recunosc elementele decorației baroce. Decorația din jurul ferestrelor, din jurul ușilor, formele porților din zid, toate mărturisesc o netăgăduită legătură cu arta orașelor. Ea duce la o uniformizare exterioară a aspectului arhitecturii țărănești de pe o mare parte a Europei. În construcțiile de acest gen folosite de către români se recunosc totuși și unele din elementele obișnuite decorului artei populare tradiționale, așezate pe pereții exteriori ai casei sau chiar ale unor elemente nou apărute și legate de preocupările gospodărilor; pomul vieții, roata, steaua, dinții, valul stau alături de inscripții ce marchează numele proprietarului și al soției lui, data construirii casei sau acaretului, flori așezate în ghivece, coarne sau capete de berbeci, capete de vite, de cai. Ele se integrează aspectului general baroc și dau naștere unui decor cu note aparte, particular satelor.

În sfârșit, notăm un al treilea element, tot atât de semnificativ. Preluând elementele unei mode numai în ce privește aspectul ei exterior, folosind această modă chiar atunci când în orașe ea încetează să fie folosită și chiar după ce înrîurirea culturală a Vienei dispăre, ea rămîne o artă care se stinge. Cu încetul (deși se mai înalță încă și astăzi, rar, construcții care urmează principiile obișnuite cu zeci de ani în urmă) se revine treptat la acoperișul în patru ape; casele noi sînt astfel mai apropiate ca aspect de vechile case românești. Lucrul este cu atât mai important, cu cît în aceeași vreme planurile caselor, care își urmaseră cursul normal chiar și cînd la exterior moda întrerupe o evoluție firească tradițională, continuă și astăzi să urmeze firul tradițional și o evoluție legată nu de modă, ci de viața oamenilor, pe care o urmează și o reprezintă fidel. Casa marchează astfel o deosebire între interioarele românești și cele ale caselor din alte țări, chiar dacă acestea din urmă aveau un aspect exterior apropiat de al celor românești, aspect datorat curentului artistic de care s-a vorbit.

Un ultim exemplu se referă tot la un mod de construcție cu caracter internațional, care însă de data aceasta are o altă evoluție. În țările Peninsulei Balcanice se dezvoltă în orașe locuințe cu etaj⁶. Avînd uneori caracter de întărire și fiind înrudite cu culele, alteori lipsite de acest caracter, parte din casele balcanice cu două caturi au la etaj un foișor. Modul de amplasare a foișorului variază: uneori el poate fi cu totul cuprins în planul construcției, sau parțial ieșit în afară, iar alteori el este exterior casei (formă care domină la noi în țară). Prin numărul mare de exemplare în care apare casa cu foișor în orașele balcanice, prin modul adecvat în care rezolvă necesitățile de viață ale locatarilor, prin frumusețea construcțiilor, casele cu foișor au o istorie bogată. Ele pătrund și în sate și ajung să fie considerate drept o arhitectură caracteristic națională de către cele mai multe din popoarele peninsulei.

În România, deși se întîlnesc exemplare cu foișor și în Moldova, ele se răspîndesc puternic și ajung să formeze peisajul obișnuit mai ales în nordul Olteniei și Munteniei. Cele mai interesante exemplare de case cu foișor (fie că este vorba de case de mănăstiri, fie că este vorba de conace boierești sau de case orășenești) aparțin vremii în care Constantin Brîncoveanu dădea vieții culturale a acestei regiuni strălucirea pe care o cunoaștem și epocii care i-a urmat. Exemplare interesante aparținînd unor mici boieri, unor funcționari de țară sau țăranilor ce se disting prin situația lor economică există de pe la începutul secolului al XIX-lea, mai rar de la sfîrșitul celui de-al XVIII-lea. Marea răspîndire a casei cu foișor se petrece însă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Casele boierești cu foișor ale veacului al XVIII-lea au la parter pivnițe încăpătoare, închise cu uși masive și ziduri. La etaj sînt încăperile de locuit, care au în față o prispă largă și un foișor, integrat organic construcției prin aspect, prin forma acoperișului, prin

⁶ Pentru studiul caselor cu etaj balcanice (incluzînd și pe cele cu foișor și pe cele înrudite cu culele), se poate consulta studiul lui PAUL HENRI STAHL, *Les vieilles maisons à*

étage de Roumanie. Les facteurs balkaniques, publicat în *Revue des études sud-est européennes*, 1964, nr. 3-4.

însăși tehnica de lucru a pereților. Sub foișor, la parter, este gîrliciul, spațiu în care se așază uneltele. Dimensiunile acestor construcții sînt relativ mari, fiind în raport cu posibilitățile economice ale celor ce le folosesc. Ce determină oare brusca răspîndire a acestor construcții (ca de altfel și a celor înrudite cu culele și casele întărite boierești) și succesul lor atît de mare în sate?

Atunci cînd Țara Românească a început să aibă o viață tot mai independentă, în momentul în care vechea exploatare economică turcească dispare treptat, cînd jafurile prădalnice ale raialelor sau bandelor tătărești venite din răsărit încetează și ele, satele românești revin la o viață normală. Viața economică, grav slăbită în timpul secolului al XVIII-lea, începe să se învioneze. Orașele și comerțul sînt în înflorire. Țăranii, în special cei de sub munte, care și în trecut trăiau mai liniștit decît cei din cîmpie și unde se găseau încă sate libere, neaservite, cultivă tot mai intens produse destinate comerțului cu orașul. Unele din cele mai bănoase sînt fructele și derivatele din fructe. Casele cu foișor (ca și cele înrudite cu casele întărite) reprezintă pentru ei o formă ideală de locuit. Parterul este adăpostul cel mai potrivit pentru produse și în același timp cel mai ușor de supravegheat, fiind așezat chiar sub încăperile locuite. Acestea din urmă, la rîndul lor, sînt amplasate potrivit, întrucît permit supravegherea pivniței și, în același timp, fiind înalte, permit să privești pînă departe. Prisa și, mai ales, foișorul, folosite bună bucată de vreme din an pentru lucru, pentru depozitarea provizorie a bucatelor, așezarea războiului de țesut, pentru dormit în lunile călduroase, este și locul în care îți petreci timpul liber. Etajul păstrează ordinea încăperilor obișnuită pentru casele fără etaj, ordine asemănătoare de altfel cu cea a încăperilor din casele boierești. Casele cu etaj și foișor sînt mari, comode și mărturisesc un nivel de viață superior celui din trecut.

La o vreme cînd în orașe sau la conacele de țară nu se mai înalță case cu foișor, țăranii dezvoltă tot mai larg, în forme neașteptat de variate, vechea casă cu foișor. De data aceasta, deși legată de mode orășenești și în același timp de un curent internațional de construire, casa cu foișor se menține și rămîne definitiv în folosința țăranilor, dînd și astăzi naștere la numeroase exemplare de interes. Explicația dată acestui fenomen ne lămurește și deosebirea de evoluție față de elementele baroce; în cazul casei cu foișor nu se imită forme exterioare, ci se preiau și se adaptează elemente care sînt integrate în viața intimă a oamenilor, a modului lor de a locui, de a lucra, de a-și petrece timpul liber. Ne aflăm de fapt în fața a încă unui exemplu ce dovedește puterea de selecție a artei și în general a culturii populare, care preia statornic numai elementele cele mai potrivite.



Fig. 4. — Casă boierească cu foișor din Glogova (regiunea Oltenia).

Evident, gradul mai mare sau mai mic în care un element preluat este folosit, păstrat, adaptat de către un grup stă în relație directă cu modul în care răspunde necesităților lui profunde de trai.



Avem dar în fața noastră o imagine diferită despre arta populară decât aceea a unui domeniu închis, nemișcat și a cărei funcție unică este conservarea unui fond străvechi, unitar pînă la monotonie. Oprindu-ne la cazul special al artei populare românești — a cărei dezvoltare urmează principiile generale celor mai valoroase manifestări ale artei populare din alte țări — vedem dimpotrivă o artă vie, în continuă prefacere și îmbogățire. Menținînd ce este mai valoros, ea efectuează o selecție îndelungată, timp de veacuri, ținînd seama de necesitățile celor cărora le este destinată și de progresul pe care fiecare element nou îl poate aduce.

Variată încă de la început, arta noastră populară dovedește, la rîndul ei, că este imposibil să se ajungă în istorie la Adam și Eva, la acel început înaintea căruia nu a mai fost istorie. Fiecare popor și grup social are în compoziție, în momentul formării lui, o serie de elemente care provin din istoria celor ce l-au precedat. Fiecare grup primește un fond de cunoștințe pe care îl dezvoltă cu atît mai bine, cu cît însușirile lui sînt mai mari și condițiile de viață mai propice.

Problema ce trebuie lămurită, scopul cercetării, așa cum le înțelegem, nu mai este stabilirea doar a ceea ce a fost originar, străvechi, folosit exclusiv de un singur popor, ci în ce fel elementele aflate încă de la formarea unui popor și cele primite în cursul secolelor se integrează și se dezvoltă în cultura și civilizația acestuia. Modul în care se face această preluare de bunuri culturale ce caracterizează întreaga istorie a omenirii este esențial pentru studiul fenomenelor artei populare. Iar dezvoltarea unei arte nu se face izolat, rupt de viața altor grupe umane și cu atît mai puțin de viața orașelor din același teritoriu, ci relațiile sînt continue, uneori intime. Cu multe mii de ani în urmă, în preistoria Europei, ca și în cuprinsul unor continente la care aborigenii rămăseseră la un stadiu de dezvoltare socială incipientă, cum ar fi în Australia, există legături puternice între populații depărtate. Circulația chihlimbarului baltic, spre pildă, sau a scoicilor mediteraneene și australiene, ca și existența unor adevărate ateliere de produs în serie arme și unelte din piatră destinate să satisfacă în chip evident cerințele unor regiuni mult mai întinse decât acelea ocupate de oamenii ce le lucrau, sînt astăzi bine cunoscute. Circulația de obiecte și idei a fost cu atît mai puternică pe măsură ce ne apropiem de vremurile noastre, care privesc direct arta populară, și ea trebuie studiată științific.

UNITATEA DE CONCEPȚIE CONSTRUCTIVĂ ȘI DECORATIVĂ A BISERICILOR DE LEMN ROMÂNEȘTI

de PAUL PETRESCU

Faptul fundamental de care trebuie să se țină seama în considerarea bisericilor de lemn românești este apartenența lor la vastul domeniu al creației populare, fiindu-le deci lor propriu tot ce implică acest concept: continuitate a unei străvechi tradiții în arta construcțiilor, operă colectivă și anonimă, în cea mai mare parte a maselor populare, reflectare a condițiilor social-economice din orânduirile trecute.

Tocmai din pricina acestei apartenențe la domeniul artei populare, periodizarea ca instrument de clasificare și distingere de caracteristici nu-și poate avea aici o deplină aplicabilitate. Lucrul este ușor de înțeles dacă se încearcă a se face această operație pe baza datelor din inscripțiile monumentelor. S-ar ajunge repede la o falsă periodizare: marea majoritate a bisericilor de lemn ar fi așezate în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, două grupe mai restrânse ar fi simetric plasate în secolele al XVII-lea și al XX-lea, iar un număr extrem de redus și-ar găsi locul în secolul al XVI-lea. Eroarea unei astfel de « periodizări » se poate constata și pe cale documentar-istorică: numeroase biserici de lemn din Transilvania sînt atestate tocmai în documente din secolele XIV–XVI; regii angevini ai Ungariei legiferează interdicția pentru români a construirii bisericilor de piatră, fiindu-le deci accesibile numai construcțiile de lemn. Eroarea este evidentă și din punctul de vedere al aprecierii acestor biserici ca operă de artă. Perfecțiunea constructivă, marea artă a compunerii volumelor, viziunea arhitectonică a întregului, știința plasării decorului, însușiri pe care le posedă aceste biserici « date » în secolele XVIII–XIX, presupun o îndelungă cunoaștere și practică a artei construcțiilor în lemn.

Realitatea istorică este lesne de deslușit și nu insistăm asupra ei: construite din material perisabil, supuse vicisitudinilor unei istorii prea frământate, multe biserici de lemn și-au încheiat existența după o viață de două-trei sute de ani. Am spus « viață », pentru că aceste monumente « au trăit » și « trăiesc » într-un sens foarte precis. Numeroase dintre monumentele păstrate pînă azi, datate în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, reprezintă tipuri arhitectonice mai vechi cu cîteva secole, ilustrînd în fond arta construcțiilor din înaltul ev mediu românesc. Nu numai că cele mai multe dintre ele sînt clădite pe locul pe care anterior fuseseră alte lăcașuri, dar de cele mai multe ori repararea și restaurarea acestor clădiri de lemn se făcea treptat, de-a lungul anilor înlocuindu-se ici-colo cîte o grindă sau cîte o bîrnă. În așa fel încît la un moment dat din lemnul vechii construcții poate nu se mai afla nici o bîrnă, dar forma arhitectonică și uneori chiar detaliile sînt păstrate aidoma în această îndelungă operație de copiere repetată și multiplicată.

Dacă la monumentele de piatră și cărămidă reparațiile și reconstrucțiile nu modificau structura lor esențială, cu atît mai mult felul de reparații prin înlocuiri parțiale practicat la bisericile de lemn nu antrena modificări importante. Și să ținem seama că posibilitatea modificărilor prin influențe datorate diferitelor curente trecătoare era și mai mică în lumea țărănească, trăind o viață proprie, izolată, în micile și numeroasele « țări » românești.



Fig. 1. — Biserica din Trestiana, Iași; Moldova. Clișeu Paul Petrescu.

Dar fiind vorba de transformări operate pe viu, desigur că de-a lungul unci mari perioade istorice au intervenit uneori și corecții de linii și forme. Numai astfel se poate explica, ca și în alte domenii ale artei populare, perfecțiunea acestor monumente impresionante prin sobrietatea lor elegantă, rezultat al unei activități de creație continuă a generațiilor de meșteri țărani. Procesul de perfecționare în arta populară este aproape insesizabil, trecerile fiind gradate și eșalonate pe mari durate de timp. În cursul acestui extrem de lung proces s-au inserat și contactele cu marile curente de artă europeană — romanic, gotic, Renaștere, baroc —, ale căror vestigii, transformate și adaptate, pot fi recunoscute uneori la bisericile de lemn românești. Ele sînt integrate în această elaborare lentă și de mare amploare extinsă de-a lungul a șapte secole. De aceea, despre bisericile de lemn românești datate în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea nu se poate vorbi decît ca despre o ultimă etapă, reprezentînd forme artistice superioare, a unei lungi evoluții, ale cărei origini se leagă nemijlocit de începuturile artei de a construi a poporului nostru.

Trăind în ținuturi acoperite de imense păduri, poporul român și-a construit din lemn adăposturile, și în principal casele, folosind diferite tehnici. Iar una din cele mai importante caracteristici ale bisericilor de lemn românești o constituie legătura lor directă cu casa țărănească. Această legătură este ușor sesizabilă sub trei aspecte.

1. Primul dintre ele este de ordin general, fiind valabil pentru totalitatea bisericilor de lemn: ele sînt construite din aceeași materie primă ca și casele, în aceleași tehnici, au un plan simplu, similar caselor țărănești, dar adaptat nevoilor culturale, au aceleași categorii de decoruri ca și casele țărănești. Această situație se concretizează în constatarea cu putere de regulă că pe teritoriul românesc biserica urmează, în linii mari, tipul de locuință al regiunii respective. Astfel, în zonele de arhitectură în care se folosesc esențe de lemn diferit, diferențierea se continuă de la case la biserici: în Maramureș, pe valea Izei, bisericile sînt din lemn de brad, tot în Maramureș, pe valea Marei, bisericile sînt de stejar. Decorul bogat al casei gorjenești de stejar și de fag este reprodus la bisericile gorjenești. Acoperișul de paie, generalizat la noi într-o anumită epocă, era folosit pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea la biserici moldovenești și transilvănene. În zonele lipsite de lemn de construcție de dimensiuni mari, tehnica grădelor de nuiel era folosită atît la construirea caselor, cît și la cea a bisericilor; pe o mare parte a teritoriului Moldovei și Munteniei există și azi numeroase biserici de nuiel împletite. Și există și biserici, în zonele de stepă,



Fig. 2. — Peretele dintre pro-naos și naos la biserica din Trestiana, Iași; Moldova. Clișeu Paul Petrescu.

construite din ceamur și chirpici, ca și casele din acele locuri ¹. În sfârșit, în sudul Olteniei, unde pînă la începutul secolului al XX-lea domina casa de lemn pe jumătate îngropată în pămînt (așa-numitul « bordei ») ca tip de locuință, existau și biserici-bordeie. Condițiile social-economice din orînduirea feudală, caracterizată prin sărăcia maselor țărănești, își puneau amprenta puternic pe toate construcțiile populare, fie ele laice, fie religioase.

2. Cel de-al doilea aspect, de ordin mai limitat ca număr de cazuri, dar ilustrînd o veche etapă, importantă în evoluția bisericilor de lemn, reprezintă în fond o confirmare a celor spuse mai sus despre legătura dintre casă și biserică, indicînd punctele de convergență pînă la identificare a celor două linii de dezvoltare paralele și asemănătoare ale casei și bisericii; este vorba de bisericile-casă ², adică de acele edificii în care sînt întrunite și topite în mod intim caractere ținînd de ambele categorii de construcții.

Firește că elementele comune sînt cele constructive și de decor, în primul rînd, planul fiind ceva mai rar același, deosebirea esențială și necesară pentru a nu confunda biserica-casă cu o casă propriu-zisă constînd în funcția diferită a edificiului, concretizată din punct de vedere constructiv în existența a trei încăperi dispuse pe axul longitudinal al clădirii și destinate a servi drept altar, naos și pronaos.

Începînd cu elementele cele mai vizibile, de exterior, vom spune că există numeroase biserici fără turn, acoperișul acestora în patru ape nedeosebindu-se cu nimic

¹ CORIOLAN PETRANU, *Monumentele istorice ale județului Bihor, I. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931; sînt citate bisericele din satele SARCĂU, NĂDAR, ȘUȘTUROGI. Pentru Muntenia, Oltenia, Moldova și Dobrogea sînt date interesante în *Anuarul Casei Bisericii*, București, 1909, citat de PAUL

HENRI STAHL, *Vieilles églises en bois de Roumanie*, în *Revue des études sud-est européennes*, t. III, 1965, nr. 3—4, p. 613.

² PAUL STAHL și PAUL PETRESCU, *O biserică-locuință românească*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, fasc. 1—2, p. 329—331.

de cel al caselor. Asemenea biserici fără turn sînt citate în Moldova³, Transilvania și Țara Românească.

Dimensiunile unor biserici sînt foarte apropiate de cele ale unei case țărănești: 4/7 metri, 5/8 metri. Prispa cu stîlpi de lemn pe una din laturile lungi, așa cum des se întîlnește în Transilvania, conferă bisericii aspectul obișnuit al casei. În sfîrșit, într-un exemplar cunoscut dintr-o stampă de Alais Schön (biserica din Gilău), însuși planul bisericii este cel al casei arhaice românești, cu prispa parțială numai în fața uneia dintre încăperi.

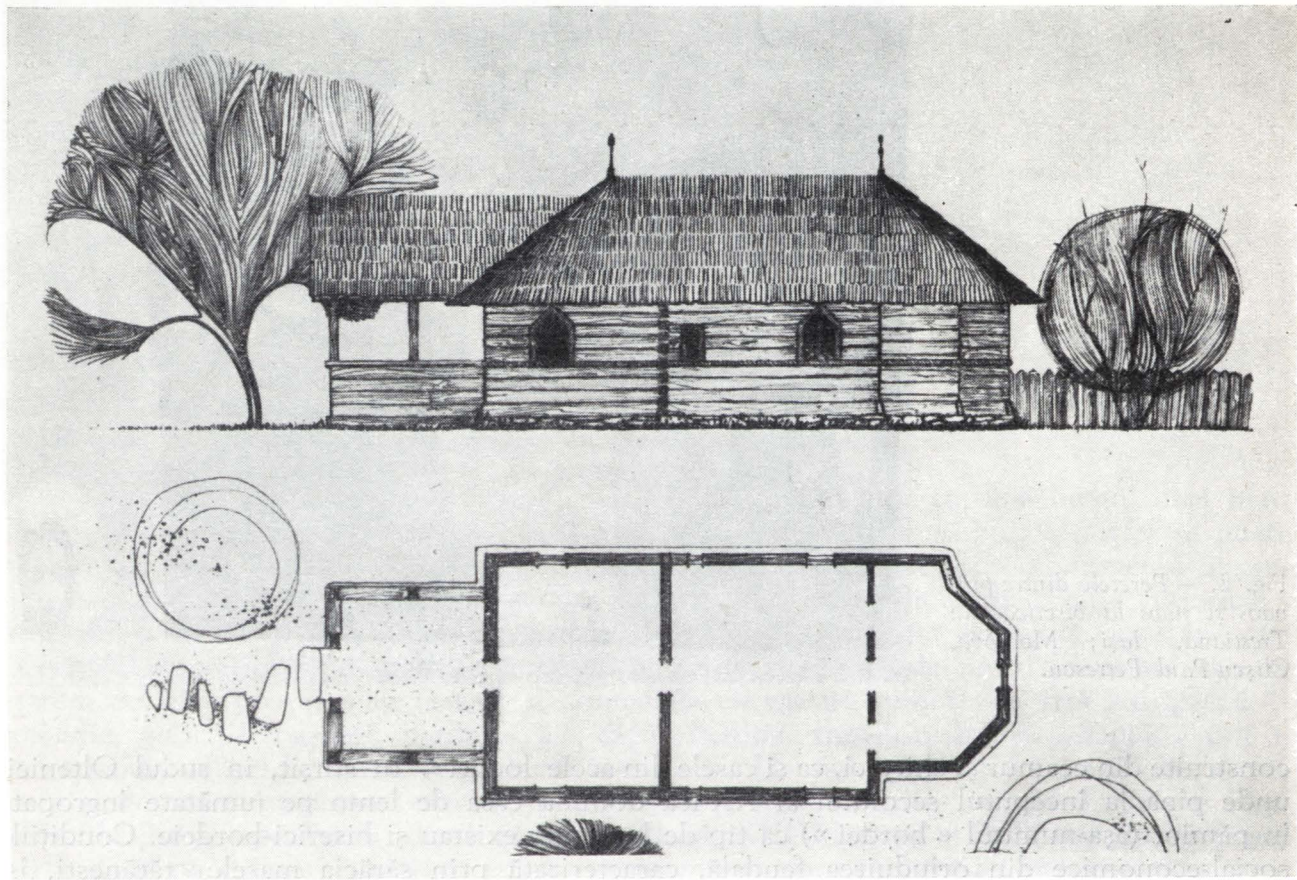


Fig. 3. — Planul și fațada laterală a bisericii din Starchiojd, Buzău; Muntenia. Relevéu arh. M. E. Enăchescu.

Numeroase sînt exemplele în care este evident că biserica nu-și are acest nume decît de la funcția pe care este chemată să o îndeplinească, elementele arhitectonice definind-o drept casă.

3. Al treilea aspect de legătură între casă și biserică se referă la acea « viață » a monumentelor pe care am amintit-o. Ca și casele, bisericile de lemn călătoresc. Multe sînt exemplele ce pot fi date despre biserici vîndute și mutate din satele lor de origine la mari distanțe⁴, în alte regiuni. Nu mai vorbim de mutarea lor frecventă pe trupul de moșie al satului, cu ocazia diferitelor sistematizări din trecut, prilejuite de « tragerile la linie » administrative. Uneori, în epoci mai noi, în peregrinările lor, biserici de lemn transilvane au trecut Carpații, uimindu-ne prezența lor în părțile Argeșului sau chiar pe malul Mării Negre. Desigur că sînt excepții, dar care confirmă această posibilitate de depla-

³ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Contribuție la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*, în *Închinare lui Nicolae Iorga*, extras, Cluj, 1931.

⁴ RADU CREȚEANU, *Bisericile de lemn din regiunea București*, în *Glasul bisericii*, nr. 1-2, 1964, p. 53-54; CORIOLAN PETRANU, *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927, p. 6.

sare a monumentelor de lemn. Pe multe din ele, ca și pe case, se văd semnele, uneori ciudate, cu care meșterii însemnau, într-un cod propriu lor, ordinea bîrnelor. Sînt indiciul unei desfaceri și al unei refaceri în alt loc. Semnele cioplite pe fiecare bîrnă indicau grija meșterului să reconstituie aidoma clădirea. De aci, firește, încă o greutate în datarea lor. Deseori grinda ce purta anul ctitoriei dintr-un sat era schimbată la mutare cu alta, purtînd data « noii ctitorii » din alt sat. Este firesc ca meșterii cu puțină știință de carte să nu poată însemna peregrinările succesive ale unei biserici.

Toate împrejurările menționate au avut un rezultat extrem de important; ele au asigurat existența fără întrerupere a unei străvechi arte de a construi în lemn, concretizată într-un tip de biserică unitar pe tot teritoriul românesc. Impresionantă este tocmai această unitate de materie primă, tehnică, plan și decor a bisericilor de lemn în toate cele trei mari provincii românești: Moldova, Transilvania, Țara Românească. Acesta este elementul de bază în judecarea bisericilor de lemn ca o importantă categorie a creației populare românești, reflectînd unitatea poporului nostru.

Acestei unități fundamentale i se datorește faptul că prezentarea elementelor de tehnică, plan și decor este făcută o dată pentru toate cele trei provincii, menționînd cînd este necesar adaosurile prilejuite de contactele culturale ce au avut loc în anumite cazuri.

Materiale și tehnici de construcție. Atît materialul de construcție, cît și tehnicile folosite la edificarea bisericilor sînt identice cu cele întrebuințate la construirea caselor țărănești. Nu vom descrie aici bisericile construite din nuiele împletite prinse într-un cadru de furci înfipite în pămînt și nici pe cele din pămînt bătut, interesul lor artistic fiind ceva mai redus. Menționăm doar importanța lor ca document al istoriei construcțiilor, tehnica grădelelor fiind corespondentul nostru local a ceea ce în literatura de specialitate se numește *Fachwerk* și care, cronologic vorbind, a premers construcțiilor de bîrne. În ce privește extensiunea bisericilor de lemn, ele acoperă întregul teritoriu românesc, inclusiv zonele de cîmpie⁵. Chiar în regiunile vestice de cîmpie, ale Crișanei și Banatului, unde procesul de înlocuire cu biserici de zid a fost mai timpuriu (ca și în Transilvania de sud), stăruie amintirea vechilor biserici de lemn. Materialul de construcție era furnizat de vastele păduri care acopereau ca o imensă barieră silvană cursurile inferioare ale Mureșului, Crișurilor și Someșului și ale căror resturi se mai ivesc sub forma pîlcurilor singurate de stejari maiestuoși, în cîmpia azi complet defrișată. Biserici de bîrne și nuiele împletite s-au construit și în primele cinci decenii ale secolului al XX-lea. Numărul lor este încă relativ mare (în preajma anului 1930 în Transilvania se numărau circa 1300, iar numai în fostul județ Gorj din Oltenia erau peste 200), cu toată strădania și ambiția satelor de a le dărîma și înlocui cu construcții de zid.

Lemnul folosit este stejarul în Oltenia, Moldova, Muntenia, părțile de vest și nord ale Transilvaniei (Zarandul, Bihorul, Satu Mare, Zalău și parțial în Lăpuș și Maramureș) și bradul în Moldova, Maramureș. Pe alocuri se folosește și fagul.

Caracteristica esențială a bisericilor de lemn românești din punctul de vedere al materialului și tehnicii este că sînt construite din bîrne cioplite așezate în cununi orizontale, făcînd deci parte din așa-numitul sistem constructiv *Blockbau*. În timp ce există unele zone în care s-au folosit și bîrne rotunde de dimensiuni mai mari sau mai mici la construirea caselor, nu cunoaștem vreun caz asemănător în domeniul bisericilor de lemn. Bîrnele cioplite cu securea și barda sînt imbinat la colțuri în cheutori de diferite tipuri, cele mai vechi fiind cele în unghi V (mai ales la tălpi) și în U și în T. Bîrnele sînt uneori de dimensiuni mari, lățimea lor atîngînd 80 cm. Baza construcției o formează o talpă atît de masivă uneori, încît formează un adevărat soclu de lemn (biserica din Sat-Șugatag: lungimea tălpii 11 m, lățimea 1 m, grosimea 0,30 m)⁶. Talpa este pusă pe un strat scund de pietre. Cele mai vechi monumente, ca și casele foarte vechi, se sprijină pe enormi

⁵ RADU CREȚEANU, *op. cit.*, p. 51, calculează procentajele după *Catagrafia bisericilor eparhiei Ungrovlahiei din 1810*, Bibl. Acad., doc. CMXVII, și găsește că în trei județe de cîmp — Ilfov, Vlașca și Teleorman —, bisericile de lemn

reprezentau 75,6% din totalul bisericilor.

⁶ V. BRĂTULESCU, *Biserici de lemn din Maramureș*, în *Bul. Com. mon. ist.*, XXXIV, 1941, p. 12.



Fig. 4. — Biserica din Pietrari, Vâlcea; Oltenia. Clișeu Paul Petrescu.

bolovani puși la cele patru colțuri și la jumătatea laturilor lungi. Foarte rar, talpa este pusă direct pe pământ.

La exemplarele foarte vechi, pardoseala nu era din scânduri sau din dale de piatră, ci din pământ bătut. Cununile de birne formînd pereții se înălțau pînă la 1,80–2,50 m. Mici ferestre erau practicate prin tăierea a cîte două birne și erau acoperite cu obloane masive glisante lateral. Ușile făcute dintr-o singură bucată, din care erau fasonate și țîșinile, aveau încuietori mari de lemn.

Cununile din partea de sus a pereților au capetele birnelor lăsate mai lungi, formînd un fel de aripi cu rol constructiv și decorativ totodată. Pe aceste console se sprijină cosoabele susținînd căpriorii acoperișului.

Învelișul interior este alcătuit dintr-un plafon de scânduri în pronaos și dintr-o boltă semicilindrică sprijinită pe arcuri-nervuri, pornind de pe mici console interioare, în naos. Altarul este acoperit fie de un plafon simplu orizontal, fie dintr-o jumătate de cupolă formată din triunghiuri sferice. Uneori, nervurile se unesc într-o « cheie de boltă », formată dintr-o rozetă de lemn sculptată. E vorba aici de o transpunere în lemn a bolților de piatră romanece, lucru ce pledează și el pentru marea vechime a bisericilor de lemn, care au preluat tehnici constructive de cel mai vechi strat al arhitecturii de piatră. Există în Moldova și sistemul de înveliș interior piramidal. Menționăm că o variantă a învelișului piramidal se întîlnește și la construcțiile civile țărănești. Vechile « pivnițe » gorjenești, construcții speciale de lemn pentru depozitat vinul, de pe dealurile cu vii, al căror plan tinde spre pătrat, au sub învelitoarea de șindrilă sau de corzi uscate de viță o construcție extrem de interesantă, formată din pătrate de birne masive, înscrise unul în altul în ordine descrescătoare, formînd în total o piramidă⁷.

⁷ PAUL PETRESCU și N. AL. MIRONESCU, *Construcții viticole din Gorj* (sub tipar la Muzeul Brukenthal, Sibiu).



Fig. 5. — Absida bisericii din Peștișani, Gorj; Oltenia. Clichéu Paul Petrescu.

În general, acoperișul este unic pentru întreaga clădire, cu excepția, bineînțeles, a turnului care are un acoperiș conic sau piramidal separat. Chiar la bisericile moldovenești, cu abside laterale, foaia unică a acoperișului se pliază ca o învelitoare elastică pentru toată construcția, neexistând acoperișuri separate pentru abside. În Oltenia sînt biserici la care forma acoperișului este cea a acoperișului caselor țărănești, adică baza este un mare dreptunghi, acoperind și absida altarului pe care o depășește cu mult, colțurile acoperișului sprijinindu-se în doi stâlpi suplimentari înfiți în soclul de piatră⁸. În Transilvania, absida altarului are de multe ori o învelitoare separată, după cum tot în Transilvania trebuie să remarcăm existența unei poale duble adăpostind rîndul de jos al ferestrelor. Streașina extrem de largă (1,50–2 m) este o caracteristică a acoperișurilor bisericilor de lemn. Panta acoperișului în Transilvania și în Moldova este foarte repede, proporția între pereți și acoperiș este de $1/3$ sau $1/4$, mărind astfel înălțimea edificiului. În Oltenia și în Muntenia acoperișul este ceva mai scund, proporția între pereți și acoperiș fiind cam de $1/2$. În trecut, acoperișurile bisericilor de lemn, ca și la case, au fost de paie. Există informații documentare și iconografice cu privire la această situație⁹. Șindrila s-a generalizat în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. La multe acoperișuri de biserici se mai pot vedea cuiele mari cu rozetă lată, făcută de fierari, pentru fixat șindrilele. Înaintea celor de fier s-au folosit cuiele de lemn de tisă, ale căror capete ieșeau la exterior cîte 2–3 cm, formînd un fel de decor original al acoperișului.

Ca o realizare tehnică cu totul deosebită trebuie menționat turnul bisericilor transilvănene, care se ridică la cîteva zeci de metri. Înălțate cu o mare știință a construcției,

⁸ Biserica din Licuriciu, fototeca Secției de artă veche românească a Inst. de istoria artei, nr. 659–660.

⁹ Ieromonahul Ipolit Vișenski, călătorind în 1707–1708 de la Cernigov la Ierusalim, menționează la Tîrgul-

Frumos, «orășel din Moldova, o biserică acoperită cu paie», în GHEORGHE BEZVICONI, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, 1947, p. 79.



Fig. 6. — Biserica din Orezești-Cloșani, Mehedinți; Oltenia, Clișeu Paul Petrescu.

folosind un sistem bine pus la punct de contra-vîntuiri, aceste turnuri sprijinite pe grin-zile masive ale pronaosului au o elasticitate ce le-a asigurat o mare stabilitate. Cu toată înălțimea lor și expuse fiind pe dealul sau colina ce domină satul, nu se cunosc cazuri în care aceste zvelte construcții, folosind numai lemnul, să fi fost doborîte de vînturi.

Plan și elevație. Planul, element esențial al oricărei clădiri, este același la bisericile de lemn de pe tot teritoriul locuit de români. El este caracterizat prin dispunerea în lungime a celor trei încăperi de bază: pronaosul, naosul și altarul. La foarte multe biserici apare la vest și un pridvor deschis. Încăperile sînt delimitate prin tîmplă între altar și naos și printr-un perete sau printr-o grilă de lemn și fier forjat între pronaos și naos. Ansamblul se înscrie într-un patruleter alungit și considerăm că e o expresie a tehnicii locale, legate de folosirea lemnului ca material de construcție. Unitatea planurilor bisericilor de lemn românești este puternică, neputînd fi marcate nici un fel de diferențieri importante între construcțiile din Moldova, Transilvania și Țara Românească. Fără îndoială că această formă simplă, precis definită și atît de puternic ancorată în străvechea tradiție a construcțiilor de lemn românești, s-a transmis neschimbată și unor construcții de zid cum ar fi numeroasele biserici-sală de piatră apărute în secolul al XIII-lea, deci în perioada romanică a arhitecturii din Transilvania¹⁰. Semnificativ este că aceste biserici-sală apar în regiunile dominate de populație românească — Țara Hațegului și Valea Streiului, pe Someș și pe Mureș — și sînt rare în zonele de colonizare sâsească. Poate că nu e fără interes să amintim că și marile construcții religioase de mai tîrziu, ca de pildă cele din epoca de mare înflorire artistică din timpul și de după Ștefan cel Mare, au un plan caracterizat de forma lui foarte alungită, în raport cu construcțiile din restul Peninsulei Balcanice.

Cu excepția unui grup restrîns de biserici de lemn din Moldova și a cîtorva exemple izolate din Muntenia și Transilvania, nu există abside laterale la bisericile de lemn româ-

¹⁰ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările ro-*

mâne, vol. I, București, Edit. Academiei, 1959, p. 24, 72 și 73.



Fig. 7. — Cap de cal la grinzile pridvorului bisericii din Orezești-Cloșani, Mehedinți; Oltenia. Clișeu Paul Petrescu.

nești. Absida altarului este însă aproape întotdeauna vizibil marcată nu numai — foarte des — cu un acoperiș separat, dar și prin retragerea pereților laterali față de linia naosului. Planul absidei este foarte variat ¹¹, mergînd de la patru pînă la opt laturi, exprimînd în cazul din urmă tendința de apropiere de planul circular, caracteristic arhitecturii de zid.

Trebuie să se știe că îmbinarea bîrnelor în unghiuri altele decît drepte se întîlnește și în arhitectura laică țărănească, fiind cunoscută și de meșterii țărani. Într-o mare zonă din Munții Apuseni, întinzîndu-se cam de pe cursul mijlociu al Mureșului — în munții Vinului și în Țara Zarandului — pînă pe cursul mijlociu al Arieșului, se întîlnește șura de «îmblătit» cereale cu șase laturi în loc de obișnuitul patrulater ¹². Unul din capetele șurii are o conformație identică cu cea a unei abside poligonale. Lucrul nu este fără importanță în stabilirea legăturii dintre arta construcțiilor civile și religioase, ca și în lunga discuție despre treceri de la piatră la lemn și invers. Este limpede că nu se poate susține în acest caz că absida poligonală a bisericilor de lemn ar fi o încercare de redare a absidei circulare de zid. Prototipul absidei poligonale îl găsim în șurile de această formă.

Aceeași legătură pe care am mai amintit-o între casă și biserică este întărită de prezența frecventă a unei prispe cu stîlpi pe latura de sud a bisericii, iar uneori întinsă pe două și trei laturi. Asemănarea cu casa țărănească este și mai izbitoare cînd intrarea în biserică, în loc să se facă prin latura de vest pe axul longitudinal, se face pe latura de sud. În Țara Zarandului astfel de exemple sînt numeroase. Și mai mult, există cazuri în care în peretele de sud sînt practicate două intrări (Luncșoara — Arad), una în pronaos, alta în naos, asemănarea cu fațada unei case țărănești mergînd pînă la identitate. Uneori,

¹¹ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Contribuție la studiul tipologiei bisericilor de lemn din Țările române*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, t. III, 1960.

¹² PAUL PETRESCU, *La classification des constructions*

annexes dans les fermes paysannes de Roumanie, comunicare la cel de-al VII-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice, Moscova, 1964.



Fig. 8. — Biserica din Căpăt, Lugoj; Banat. Clișeu Paul Petrescu.

prispa aceasta este înlocuită de o încăpere mai largă, deschisă, sprijinită pe stâlpi, acoperită de o streășină foarte mare (2–3 m), care atrage după sine o asimetrie pronunțată a întregului acoperiș. În acest spațiu semiadăpostit se află masa « pomenilor », construită uneori din blocuri ciclopice de piatră, alteori din birne masive de stejar (Rogoz — Lăpuș). Mesele au însemnat pe ele locul fiecărui neam de sat, cu grijă pentru rangul familiei, trăsătură specifică orînduirii ierarhizate strict a societății feudale. Firește că și în plan această asimetrie apare vizibilă.

În sfîrșit, trebuie să menționăm că cele două nișe prezente în orice lăcaș religios pentru necesități culturale — proscomidia și diaconiconul —, construite în genere, la edificiile de zid, pe verticală și apărînd deci în plan, sînt rezolvate deseori la bisericile de lemn pe orizontală, în sensul că sînt construite în consolă și nu apar, prin urmare, în plan (biserica Arhoților din Bălești-Gorj).

Unitatea atît de puternică, în linii mari, a planului nu trebuie să ne conducă la ideea unei uniformități. Dimpotrivă, ca și la casa țărănească, sîntem în prezența unei mari varietăți, realizate mai ales prin multitudinea soluțiilor la cele trei elemente variabile: absida altarului, pridvorul (care poate să fie poligonal), porticul de pe latura de sud, la care se adaugă și turnul.

În ce privește elevația, am amintit înălțimea mare a acoperișului în Transilvania și Moldova, precum și proporția dintre înălțimea peretelui și înălțimea acoperișului, caracteristică pentru una sau alta din provinciile românești.

În legătură cu dubla poală ce se înregistrează la bisericile din Transilvania, trebuie menționată o particularitate care poate fi legată de o reminiscență a arhitecturii bisericilor transilvănene de tip bazilical. Se știe că la acest tip de biserică nava centrală e mai înaltă decît cele laterale, iar porțiunea care se înalță deasupra acoperișului acestora din urmă e străpunsă de ferestre. Lucrurile stau la fel la bisericile maramureșene, în sensul că deasupra celei de-a doua poale a acoperișului care îmbracă pereții de jur împrejur și care ca poziție este corespondentul acoperișului mai scund al navelor laterale ale bisericii-bazilică, sînt practicate o serie de ferăstruici. Uneori, în nordul Transilvaniei, această parte superioară a pereților, prevăzută cu ferestre, este retrasă spre interior.

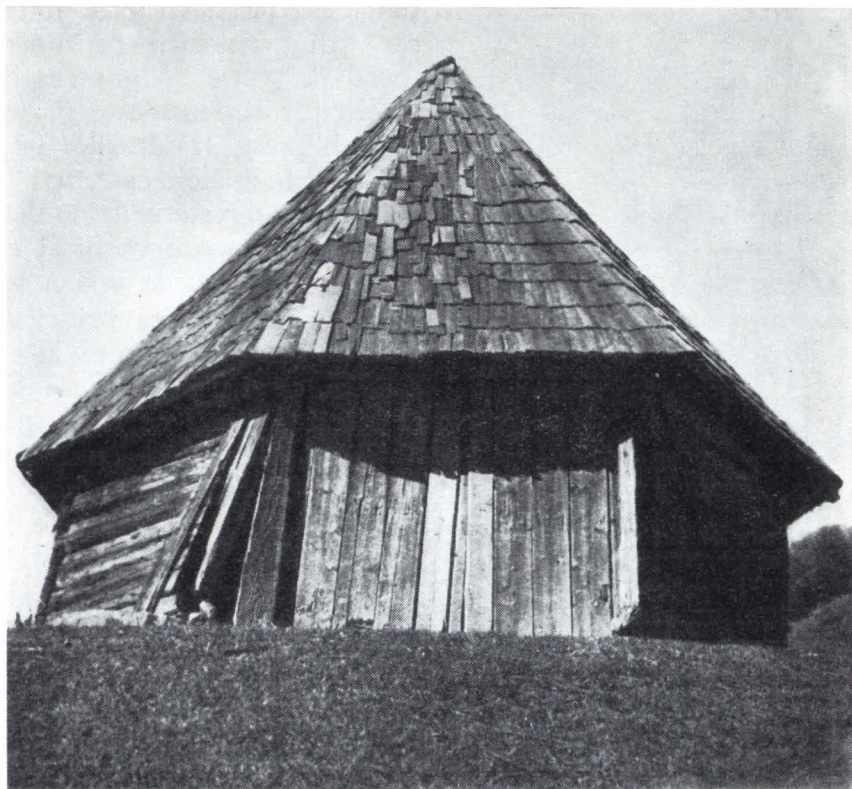


Fig. 9. — Șură poligonală din Munții Apuseni; Transilvania. Clișeu Gheorghe Focșa.

Elementul principal al elevației îl constituie însă turnul. Apariția lui este, fără îndoială, ceva mai târzie, originar locașurile religioase de pe tot cuprinsul românesc caracterizându-se prin absența turnului, împrejurare legată de dezvoltarea directă a bisericii din tipul de locuință comun diferitelor regiuni. Bisericile fără turn sînt cunoscute în toate cele trei provincii: Moldova, Transilvania și Țara Românească. Sînt numeroase cazurile în care turnurile-clopotniță sînt o construcție separată de biserică.

Cu timpul a apărut și turnul făcînd corp cu biserica, servind inițial ca lăcaș de toacă și fiind deci foarte mic și scund, așa cum se întîlnește în Țara Românească, în Moldova și în sudul Transilvaniei, mai târziu fiind adaptat și pentru susținerea clopotelor. Turnul, întotdeauna unul singur, este plasat invariabil la vestul construcției. Singura excepție o formează acel grup amintit de biserici din Moldova, în care turnul scund e plasat pe latura de sud, deasupra unui pridvor. Corespondentul, singular și el, în arhitectura de piatră a acestui plasament este frumoasa biserică din Bălinești (Moldova).

În Transilvania, sub influența arhitecturii gotice, turnul s-a dezvoltat considerabil în înălțime, meșterii țărani dovedind o adevărată virtuozitate în edificarea unor construcții de lemn ce ating înălțimea de 60 m de la sol. De secțiune pătrată, turnurile au o galerie cu arcadă surmontată de un coif conic sau piramidal. În unele regiuni, pe Someș, Zalău, la baza coifului sînt construite patru turnulețe mici. În zonele din sudul și vestul Munților Apuseni — Bihor, Țara Zarandului, bazinul Ampoiului —, în loc de arcade și stîlpi galeria este închisă cu ferestre cu obloane sau jaluzele. În Bihor, coiful este tăiat uneori spre bază de un inel ușor reliefat din șindrilă. În aceleași părți ale Aradului și Bihorului, obloanele și alte elemente ale turnului sînt zugrăvite în roșu și albastru. Alături de săgeata gotică, generalizată în nord-estul Transilvaniei, în cîteva zone din sud-vestul acestei provincii se întîlnește și forma barocă a turnului, acoperit cu forme în care domină liniile curbe și sinuoase. În sudul Transilvaniei este frecvent turnulețul mic de factură oltenească.

Decorul. Valoarea artistică a bisericilor de lemn românești constă, în primul rînd, în admirabila proporționare a volumelor, în armonia stabilită între părți și întreg. Rezultate ale unei continuități milenare de practică a artei construcțiilor în lemn, în care s-a operat o sinteză perfectă a materialului, formelor și peisajului, aceste însușiri conferă monumentelor

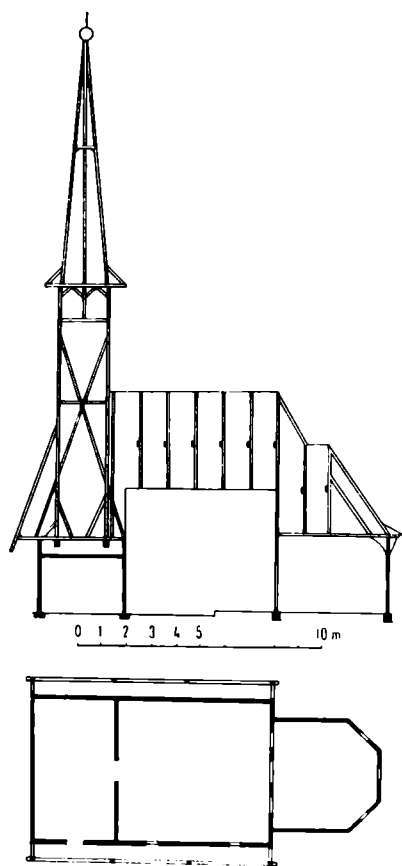


Fig. 10. — Planul și secțiunea bisericii din Tilecuș Crișana. După Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, București, 1965, p. 298.

de aceleași origini. Ușa propriu-zisă, lucrată câteodată dintr-o singură bucată, este literalmente acoperită de sculptură geometrică țărănească sau este dublată ca de un fel de placaj gros, alcătuit din bucăți rombice de scîndură, pe care sînt crestate rozete.

Gama motivelor decorative este foarte întinsă, înscriindu-se în ornamentica stilizată și geometrică a artei populare. Motivele mitice ale rozetei solare, ale pomului vieții, păsării bicefale, șarpelui și balaurului se îngemănează cu micile dreptunghiuri, triunghiuri, romburi ale creștăturilor țărănești. Credințe precreștine, păstrate în masa poporului doar ca semne golite de înțeles, au pătruns în lăcașuri religioase prin mijlocirea tradițiilor artistice ale meșterilor. În interior, nervurile de pe arcurile ce susțin bolta sînt sculptate în « frînghie » sau torsadă subțire și se încheie într-o rozetă. Consolele ce susțin la bază arcurile sînt cioplite în forma capului de cal. Peretele despărțitor al naosului de pronaos este alcătuit din birne de lemn crestate; tîmpla în schimb este deseori acoperită de un bogat decor sculptat de factură barocă, dominînd motivele vegetale, printre care vița de vie cu vrejuri și ciorchini ocupă un rol precumpănitor.

Mobilierul de lemn este împodobit și el cu aceleași creștături populare: lăzi, strane, scaune, bănci, sfeșnice și candelabre, lădițe mici ca un fel de chivote.

Simțul decorativ al meșterilor își extinde acțiunea și asupra învelitorii acoperișului, șindrila mărunță cu grijă tăiată fiind deseori așezată cu direcția fibrelor în așa fel, încît să reflecte diferit razele de lumină, creînd desene simple, dar de efect. Coama acoperișului e străjuită de siluetele ultimului rînd de șindrila, tăiată în forme diferite.

Interiorul este îmbrăcat cu ștergare, năfrâmi și scoarțe, ținînd tot de domeniul artei populare și reflectînd specificul regional al acesteia. Se cuvine să amintim și arta deosebită

religioasă țărănească o unitate arhitectonică remarcabilă, în care știința folosirii spațiului se manifestă în linii ce exprimă totodată grație și putere, îndrăzneală și măsură. Decorul bisericilor de lemn este gîndit în același fel echilibrat, menit să sublinieze trăsăturile fundamentale ale arhitecturii lor.

Principalele categorii ale decorului bisericilor de lemn sînt două: creștăturile în lemn și pictura. În măsură mai restrînsă se poate vorbi și de o artă a textilelor și a fierului, precum și de una a stucaturii.

Caracteristica principală a decorului din lemn este dată de rolul constructiv al pieselor pe care este aplicat. Prin aceasta, ca și prin tehnică și ornamentală, decorul în lemn al bisericilor nu se deosebește cu nimic de cel al caselor țărănești. Începînd cu masivele tălpi de lemn ale căror capete sînt câteodată fasonate în forma unui cap de cal stilizat și pînă la capetele cîpriorilor ce susțin streășina acoperișului, putem constata desfășurarea aceluiași gust pentru ornamentație. Bisericile de lemn din Oltenia au stîlpii și undrelele de stejar, ciopliți în aceleași volume geometrice variate ca și stîlpii caselor. În Maramureș și vestul Transilvaniei, arcadele porticelor și ale galeriilor turnurilor sînt construite în același sistem de contrafise, ca și cele ale caselor de pe valea Izei sau a Arieșului. Aripile formînd consolă sînt ornamentate și ele, ca și cosorobii. Deseori pereții sînt despărțiți în două registre printr-un brîu puternic de lemn sculptat, amintind torsada de piatră, ce-i înconjură cam la jumătatea înălțimii. Un loc de concentrare deosebită a decorului îl constituie ușile. Ancadramentul lor mărturisește câteodată evidente reminiscențe ale arhitecturii de piatră romanice și gotice, prin colonetele repetate cîte trei-patru, de fiecare parte a intrării și sprijinite pe baze prismatice. Acolade, arcuri frînte la uși și ferestre vorbesc

cu care sînt lucrate marile cruci de fier — de 1,50 m înălțime —, așezate pe turn și la capetele acoperișului. Remarcabile sînt zăbrelele de fier forjat de la ferestre, ca și balamalele, lacătele și încuietorile ușilor. Deseori toaca simplă de lemn este înlocuită de o piesă metalică frumos lucrată. În sfîrșit, amintim că în Țara Zarandului și a Bihorului, pe unele biserici de lemn tencuite se desfășoară o ornamentație în relief de tencuială, amintind tehnica stucaturii.

Pictura bisericilor de lemn prezintă un interes excepțional, din pricina aceleiași transmisii de vechi tehnici și scheme iconografice, trecute prin viziunea meșterilor zugravi țărani. Fără îndoială că și aici avem de-a face cu numeroase restaurări și repictări. Suportul de lemn al preparației de mortar cu care se umplu spațiile goale dintre birne și al stratului superior de var sau ghips nu constituie un element de soliditate comparabil cu zidăria. Pentru obținerea unei suprafețe plane, interstițiile birnelor erau acoperite deseori cu fișii de pînză pe stratul de mortar. Intemperiiile, mutările, reconstruirile au acționat cu ușurință asupra acestor materiale fragile. Așa se explică faptul că ansambluri picturale în bisericile de lemn au rămas puține, iar fragmente originale mai vechi din secolul al XVII-lea e greu a presupune că sînt multe. Dar cerințe de cult, modele de autoritate, mecanismul perpetuării tradițiilor în arta populară au menținut și aici ordonanța compozițiilor și uneori detaliile de importanță ale unor originale, ale căror începuturi, prin programul lor iconografic, se așază poate dincolo de secolul al XIV-lea în timp și uneori foarte departe în spațiu.

Pictînd în tempera, folosind zemuri vegetale și hume colorate, zugravii au acoperit în întregime pereții interiori — în Bihor, în Oltenia și Muntenia, în sudul Transilvaniei și în Sălaj uneori și exteriorul — cu nenumărate scene și imagini, formînd un uriaș și încîntător covor, plin de farmec prin varietate, uimitor și surprinzător prin originalitatea tratării. Iconografia picturii din bisericile românești de lemn constituie un imens tezaur de știri culturale și istorice, aproape de loc cercetat. În programul lor întîlnim elemente mitice precreștine, cum ar fi sf. Ilie în car tras de patru cai (Budești-Maramureș), soarele și luna (Poienari-Arad), teme religioase, folclorice și documente de viață țărănească. Este de reținut că între temele religioase apar frecvent în altare scene din *Vechiul testament*, ca *Jertfa lui Avraam*, *Tarele Samson care ucide leul*, *Habacuc aducînd merinde profetului Daniel în groapa cu lei* (Surdești). Facerea lumii este înfățișată în grădini paradisiace străbătute de cele patru riuri biblice (Oci — Zarand) și populate de animale mitice și fantastice, centauri cu arcuri și săgeți, licorne, sau exotice, cum ar fi cămila. Vegetația amintește pinii de pe colinele Romei (Poenile Glodului — Maramureș). *Apocalipsul*, *Judecata din urmă* sînt teme aproape nelipsite din pronaos. Cele patru vînturi ale lumii suflă asupra unui tumult de trupuri învîlmășite (Dragomirești — Maramureș), personaje goale, lucru mai puțin uzitat în arta religioasă, sînt chinuite pentru tot soiul de păcate de un popor de draci, constituind o viziune eschatologică a lumii, cu rădăcini numai uneori bogomilice, deoarece în multe scene este evident că Satana nu încalcă voia lui Dumnezeu (Gurasada — Hunedoara). Răzbat apoi în acest program nenumărate ecouri occidentale, cum ar fi, de pildă, figurarea lui Climent, Ipolit și Leon, « papi de la Roma » (Budești). Personaje ca cele cinci Fecioare înțelepte și cele cinci Fecioare nebune sau sfinți sînt îmbrăcate în haine medievale. În scene înfățișînd Duminica Floriilor, arhitectura orașelor cu donjoane, înconjurată de fortificații, este evident inspirată după stampe occidentale, ca și tema cu aceeași origine, a lui Isus Hristos storcînd în potirul împărțășaniei chiorchini de struguri crescuți pe vrejul ce iese din pieptul sau coapsa lui. De multe ori însă scenele biblice sînt transpuse în domeniul folcloric și în mediul local, costumele ctitorilor din Oltenia și Muntenia, înfățișați în pronaos de pildă, fiind adevărate documente etnografice. Lumea întreagă a satului, cu muncile agricole, cu disputele teritoriale în jurul ogoarelor încălcate de plugul vecinului, muncile morarului, torcătoarei, țesătorului, fierarului sînt povestite cu intenții moralizatoare, în scene pline de mișcare și de vervă, de penelul unor meșteri la care realismul inspirației țărănești se unea cu un meșteșug naiv deseori, dar sincer și puternic exprimat. Nu lipsește nici umorul și spiritul satiric în tratarea plastică a cîrciumarului, de pildă, care colorează atît de caracteristic creația noastră folclorică. Înfățișînd în acest mod nesfîrșite povești mitice, religioase și folclorice, împletite cu fapte și întîmplări din viața țărănimii,

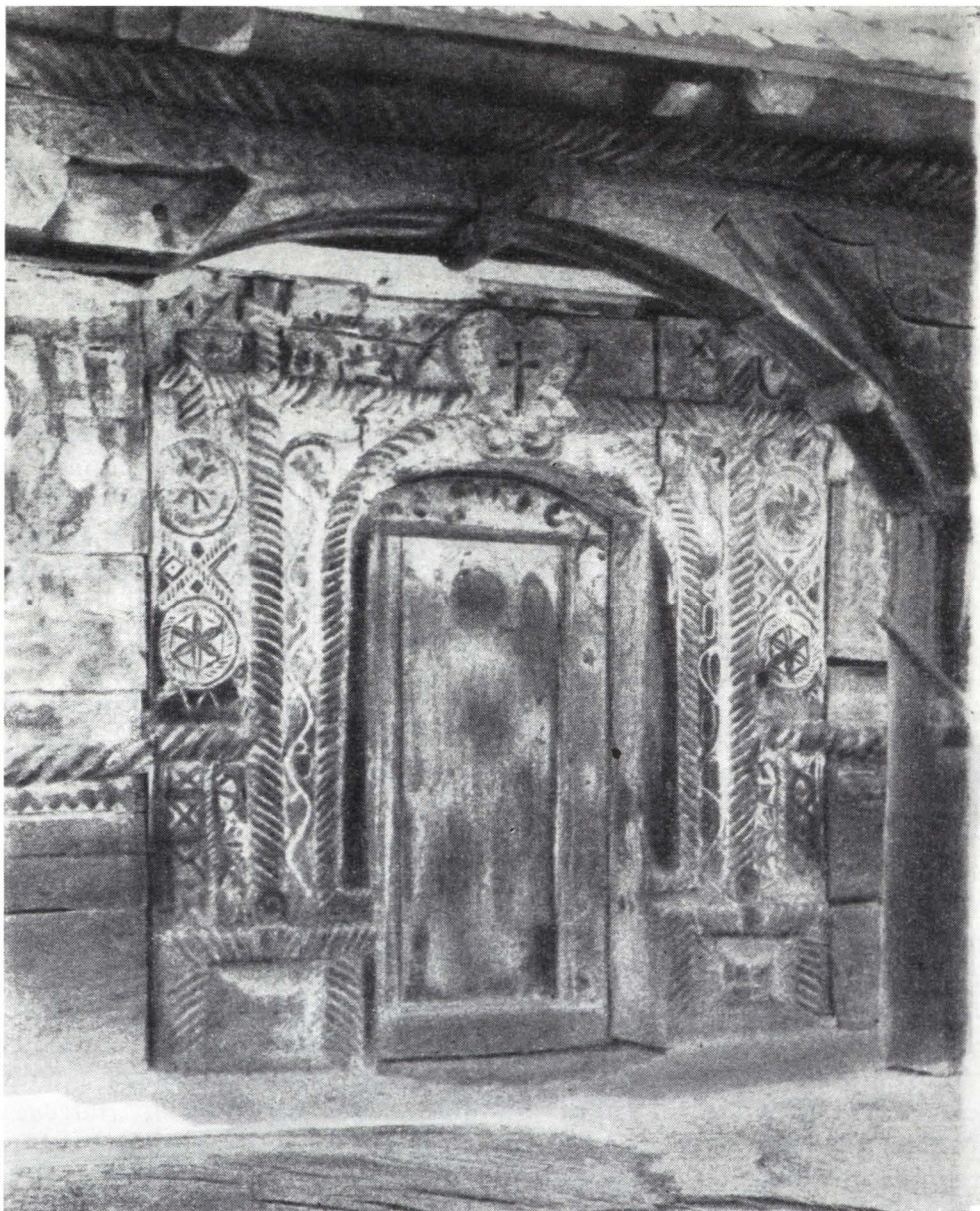


Fig. 11. — Intrarea bisericii din Ciumărna, Zalău; Transilvania.
Clîșeu Paul Petrescu.

pictura bisericilor de lemn este în fond o vastă carte ilustrată pentru poporul neștiutor de carte din trecut.

Geamurile mici, filtrînd o lumină slabă, creează atmosfera potrivită pentru legendele străvechi, repovestite în culori cînd potolite, cînd înfocate, în limitele unor desene precise, trasate cu chenar negru, gros. Încadrate în medalioane și cartușe izolate prin linii roșii și negre, acoperind pereții și bolta, scenele formează o compoziție al cărei caracter decorativ-popular este dominant.

În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea s-a extins în Transilvania folosirea xilogravurilor alb-negre și policrome, care în unele cazuri (Luncani — Hunedoara) au înlocuit pictura, biserica fiind acoperită în întregime cu ele.

Alături de scenele pictate pe pereți, bisericile aveau și icoane pictate în ulei pe lemn, plasate cu osebite pe tîmplă. În restul bisericii și mai ales în pronaos erau agățate multe icoane pictate pe sticlă, lucrate în cîteva centre vestite din Transilvania, Făgăraș, Nicula, Brașov, Laz, Sebeș.

Locul bisericilor de lemn românești în arhitectura de lemn europeană. Întemeiați pe analiza stilistică a monumentelor și pe informații documentare, cercetătorii români și străini au propus datarea bisericilor de lemn românești în secolul al XIV-lea, legându-le probabil de apariția unor formațiuni politice românești de anvergură. Or, ni se pare că, ținând seama de seria de elemente expuse, care ilustrează legătura nemijlocită și neîntreruptă a construcțiilor religioase cu locuința țărănească, precum și de faptul existenței unor cristalizări politice românești, este drept de mai mică amploare, cunoscute de pildă în Transilvania și anterioare secolului al XIV-lea, se impune o datare cu mult mai timpurie. O împrejurare esențială nu trebuie lăsată la o parte în judecarea vechimii bisericilor de lemn românești: avem de-a face pe teritoriul de formare a poporului nostru cu o lume creștinată încă din secolul al IV-lea. Trăind în ținuturi acoperite de codrii imenși ce coborau din munți și dealuri peste câmpiile din sudul și vestul țării și peste podișul de est, poporul român, a cărui lungă perioadă de formare poate fi socotită încheiată în secolele VIII–IX, a înălțat lăcașuri pentru nevoile de cult, imperioase în epocile prefeudale și feudale, care nu se deosebeau prea mult de locuințele de lemn. Este de presupus că, în curgerea timpului, generațiile de meșteri țărani obișnuiți cu lucrul lemnului să fi ajuns la unele formule proprii de construcție, fără să fie nevoie să aștepte contactul cu arhitectura de piatră apuseană, contact produs de-abia târziu, în secolele al XIII-lea și al XIV-lea. Am reaminti aici numai soluția absidei poligonale, prefigurată în șura de același tip, ca și a învelișului piramidal al pivnițelor-crame, două construcții anexe legate de ocupații străvechi ale românilor: agricultura și viticultura. Condițiile locale care au determinat formarea tipului de locuință românească au prezidat și la constituirea bisericilor de lemn. În elementele lor fundamentale de tehnică, plan și decor, construcțiile de lemn românești ajunseseră deci la soluții proprii în epoca în care se produce contactul cu arhitectura romanică și gotică occidentală. În urma acestui contact facilitat de apariția unor asemenea monumente în zonele de colonizare săsească din Transilvania, s-au produs o serie de contaminări cu arhitectura de piatră apuseană, între care amintim bolțile semicilindrice, arcurile frînte, ușile cantonate de colonete în torsadă, turnul elansat cu coif, unele tipuri de arcade. Aici este cazul să amintim și de atît de dezbătuta discuție asupra raportului dintre arhitectura de lemn și cea de piatră în domeniul construcțiilor religioase de la noi. Nu putem fi de acord cu căutarea de « arhetipuri » și « prototipuri » în arhitectura de piatră, preluate de arhitectura lemnului, văzută doar ca o copie « primitivizată » a unor modele superioare, idee care a condus pe unii cercetători să considere bisericile de lemn ca simple și servile transpuneri ale monumentelor de piatră. Construcțiile de lemn au trăsături originale ținînd de filonul străvechi al tradițiilor constructive populare. Realitatea este că împrumuturi s-au făcut în ambele sensuri, în măsuri și la epoci diferite.

Pe linia pătrunderilor apusene trebuie amintite mult mai târziile apariții de forme baroce în construcția turnului și în decorul sculptat și pictat. Pe de altă parte, este evident că alte caracteristici — prispe adăpostite sub streșini foarte largi, portice deschise cu stîlpi scunzi pe laturile clădirii — leagă construcțiile românești de lemn de cele ale arhitecturii nordului european slav și german.

Puternicul fond local a selectat și adaptat formele de contact, topindu-le în unitatea sa originală. Rezultatul a fost crearea unor construcții de o mare originalitate, care au atras atenția multor specialiști, impresionați de perfecțiunea cu care au fost realizate aceste monumente: « Impresia acestor biserici de lemn este covîrșitoare, neobișnuită . . . Bisericile norvegiene nu oferă nici pe departe, în formele esențiale, claritatea și conștiința de sine arhitecturală de a face efect prin masele principale, precum este cazul aici (la bisericile românești. — P.P.), ci se pierde în detalii exagerate, sălbătice, romantice, neglijînd formele principale »¹³.

Ajungînd aici, este locul să vedem prin ce se disting și care este locul bisericilor de lemn românești în cadrul construcțiilor de același gen din Europa. S-a vorbit deseori, ca și în comparația citată mai sus, de unele asemănări între bisericile românești și cele norve-

¹³ Opinia lui FR. SCHULCZ, în CORIOLAN PETRANU,

Bisericile de lemn din județul Arad, Sibiu, 1927, p. 36.



Fig. 12. — Biserica din Oncești, Maramureș.
 Clișeu Atelierul foto al Combinatului poligrafic Casa Scînteii.

giene. Asemănările, stabilite oarecum impresionist și întemeindu-se doar pe unele similitudini în ce privește dominantă verticală a unora din bisericile românești și a celor norvegiene, sînt însă mai puțin esențiale decît deosebiri. Acestea sînt importante în tehnică, organizare interioară și decor. Ca tehnică, deosebirea este fundamentală: bisericile românești sînt construite din cununi de birne orizontale (așa-numitul sistem *Blockbau*), în timp ce *Stavkirche*-le norvegiene sînt construite în sistemul *Mastenbau* (stîlpi înalți de lemn formează un fel de schelet completat cu pereți din birne verticale — *Stabwerk*). Remarcăm că sistemul *Blockbau* reprezintă o fază mai veche din evoluția tehnicii construcțiilor de lemn decît sistemul *Mastenbau*, considerat de unii cercetători ca o variantă a lui *Fachwerkbau*. În organizarea spațiului interior la bisericile norvegiene pot exista etaje, iar tavanul este deschis, elemente ce nu se întîlnesc la bisericile de lemn românești. În sfîrșit, acoperișurile și frontoanele multiple ale bisericilor norvegiene, ca și decorul abundent, contrastează cu acoperișul unic românesc și cu ornamentația sobră a bisericilor noastre.

Relația dintre bisericile de lemn românești și o altă grupă de biserici la care se face de asemenea deseori referire — cele ucrainene — este mai complexă. În primul rînd trebuie să ținem seama că bisericile ucrainene se împart în două grupe mari, separate de lanțul muntos al Carpaților: cele din Galiția, caracterizate prin prezența cupolelor, și cele din Ucraina subcarpatică, caracterizate prin prezența turnului.

Ca tehnică, bisericile ucrainene sînt construite, ca și cele românești, din birne orizontale îmbinate la capete, deci în sistemul *Blockbau*. În ce privește planul, este de remarcat că toate bisericile vechi ucrainene au același plan cu cele românești, fiind alcătuite din trei încăperi dispuse pe axul longitudinal al clădirii. De asemenea, tipul primitiv de biserică ucraineană, inițial era lipsit de cupolă¹⁴. Ca și în cazul bisericilor românești, se constată o legătură intimă cu locuința țărănească. În acest sens notăm biserica din Lopusna (secolul al XVIII-lea) și din Peregnoiv (1726), acoperită cu paie¹⁵, ca și pe cea din Lisniki Manastirok (secolul al XVII-lea)¹⁶, fără turle, cu acoperiș unic, cu arcade la fațadă, neputînd fi deosebite de o casă românească din Maramureș. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în cursul secolului al XIX-lea, asupra bisericilor ucrainene s-a exercitat, prin intermediul uniților, o puternică influență a barocului. Această influență, grefată pe cele mai vechi ale Bizanțului, Armeniei și Georgiei, a condus la o complicare a planului, apărînd dispoziția în cruce, precum și la multiplicarea cupolelor de la una la nouă. Poate că aici se poate vorbi și de o orientare către arhitectura rusească nordică a srburilor și cupolelor. Remarcăm însă că în foarte multe cazuri trei cupole apar pe construcții de plan vechi, longitudinal. Important este că la bisericile galițiene nu se poate identifica nici o influență romanică sau gotică. Legătura cu Apusul, constatabilă la bisericile românești prin contaminarea cu straturile vechi ale arhitecturii de piatră (romanicul, goticul), nu se manifestă la bisericile ucrainene decît prin prezența elementelor baroce. Aceasta se face simțită atît în decorul prea exuberant uneori, cît și în extraordinara îngrămădire de acoperișuri și turle sub care dispar liniile de bază ale clădirii, întregul avînd aspectul unei pagode sud-est asiatice. Tendința de încărcare este evidentă și contrastează cu simplitatea clasică a bisericilor românești. Amintim că la bisericile românești influența barocului s-a limitat la apariția bulbilor de pe turnurile din Zarand și Bihor.

În Ucraina subcarpatică, formele arhitectonice ale bisericilor ucrainene sînt identice cu cele ale bisericilor românești. Bisericile au un singur turn, în partea de vest a clădirii. Pînă în Craina Beregului, unde sînt atestate sate românești încă din secolul al XIV-lea, tipul de biserică este cel românesc transilvan. Iradierea puternică spre nord a tipului de biserică românesc este legată, fără îndoială, atît de prezența în evul mediu a populației românești în acele părți, cît și de continuitatea marelui domeniu al arhitecturii lemnului. Spre sud, această continuitate dispăre. România este în părțile de răsărit ale Europei una din cele mai sudice zone ale arhitecturii lemnului, care se întinde peste partea de nord a continentului. În Balcani, în afara unor insule izolate de construcții de lemn, domină arhitectura de piatră. În orice caz, monumente de lemn de valoare artistică a bisericilor românești și în proporții de masă nu se întîlnesc la sud de Dunăre. De pildă, în limitele Republicii Serbia din R.S.F. Iugoslavia sînt inventariate numai 42 de biserici de lemn, foarte asemănătoare cu cele oltenesti¹⁷.

Unitatea bisericilor de lemn românești nu trebuie înțeleasă însă ca o uniformitate. Dimpotrivă, unitatea foarte puternică în elemente fundamentale a permis o anumită diversificare zonală. Pe marea arie a bisericilor de lemn românești, acoperind aproape întregul lanț carpat, se disting mai multe grupe, legate de specificul zonei etnografice respective, diferențierea operîndu-se prin varierea unor elemente de detaliu constructiv sau decorativ. Pe teritoriul României, începînd cu Moldova, aceste grupe sînt: 1) Bisericile din Țara Vrancei și de pe Valea Trotușului; 2) Valea Bistriței; 3) Podișul central moldovenesc — Bacău, Roman, Vaslui, Iași, Huși; 4) Ținutul Botoșanilor; 5) Ocolul Cîmpulungului Moldo-

¹⁴ MIHAILO DRĂGAN, *Українські дерев'яні церкви*, Lwow, 1937, vol. I, p. 134.

¹⁵ *Ibidem*, vol. II, p. 17.

¹⁶ *Ibidem*, p. 3.

¹⁷ D. ST. PAVLOVICI, *Заштита оропулих брвнара*, Belgrad, 1956.

venesc și Țara Dornelor; 6) Valea Sucevei. În Transilvania se disting: 1) Bisericele din Maramureș; 2) Țara Oașului; 3) Satu-Mare; 4) Țara Lăpușului; 5) Valea Someșului; 6) Ținutul Zalăului; 7) Ținutul Silvaniei; 8) Bihorul; 9) Țara Zarandului; 10) Valea Arieșului; 11) Bazinul Ampoiului; 12) Ținutul Albei și Tîrnavelor; 13) Bazinul superior al Mureșului; 14) Țara Oltului; 15) Mărginimea Sibiului; 16) Pădurenii Hunedoarei. În Țara Românească sînt următoarele grupe: 1) Bisericele din Mehedinți; 2) Gorj; 3) Romanați; 4) Vîlcea; 5) Bazinul Argeșului; 6) Valea Ialomiței; 7) Valea Teleajenului; 8) Ținutul Buzăului; 9) Cîmpia Dunării. Mai există o serie de zone în care domină biserica din nuiete împletite fixate pe un sistem de furci înfipite în pămînt. Date foarte puține avem despre Banat, unde acțiunea de colonizare administrativă a autorităților austriece în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea a distrus un mare număr de biserici românești vechi de lemn. De asemenea, în Dobrogea, ținut de trecere de-a lungul unei întinse perioade istorice și pustiit mai ales în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea de războaiele ruso-turce, nu cunoaștem decît rare exemplare de biserici de lemn în masivul păduros din nordul acestei provincii.

Înainte de a încheia, este cazul să amintim că puternicei unități arhitectonice a bisericilor de lemn românești îi corespunde și o unitate culturală legată, în epoca orînduirii feudale, de o anumită orientare teologică, amîndouă reflectînd profunda unitate națională și de limbă a poporului român. Nu mai amintim aici de vechile relații interromânești cu posesiuni domnești și cu ctitorii mănăstirești pe ambele versante ale Carpaților încă din înaltul ev mediu românesc. Ne limităm aici a spune, în legătură directă cu bisericile de lemn, că tipărituri și cărți din București, Iași, Blaj, Rîmnic se întîlnesc încă de la începutul secolului al XVII-lea în biserici de lemn din satele Maramureșului, Bihorului, Aradului. Un *Antimis* al mitropolitului Teodosie din București, datat 1692, se afla la mica biserică din Finațe, sat din fundul țării Bihariei. Dieci, copîști, zugravi ambulanți circulau continuu de la sat la sat, înlesniți de identitatea limbii vorbite de popor. Unul din ei, vestit, Vasile Sturzea Badiul Moldovanul, umblă multă vreme prin centrul Transilvaniei, apoi prin Bihor și Arad, iar în 1708 este în Banatul turcesc la acea vreme. Neștiuți și uitați, de-a lungul vremurilor ei și-au adus contribuția lor modestă la configurarea unitară a culturii și creației populare românești.

Studiul bisericilor de lemn românești este departe de a fi cît de cît complet. El constituie încă un imens tezaur de cunoștințe nevalorificate în domeniul arhitecturii, iconografiei și istoriei culturale. Masele populare românești au creat o operă profund originală, avînd un loc bine precizat în ansamblul artei europene. Este o contribuție proprie a poporului român, făurită în condițiile unei cumplite asupriri sociale și naționale. Capodoperele arhitecturii noastre în lemn au fost înălțate de cele mai multe ori de meșteri țărani iobagi, pentru niște comunități sătești lovite pe pămîntul lor strămoșesc de discriminări și opreliști edictate fie de o pătură feudală suprapusă și neavînd nici o legătură cu poporul și pămîntul, fie de bresle închise, înzestrate cu privilegii pentru populații colonizate. Legătura indestructibilă a bisericilor de lemn cu ansamblul artei populare românești le-a asigurat o continuitate multiseclară.

de RADU BOGDAN

S-ar părea că la scurgerea a trei sferturi de veac de la moartea celui ce a jucat un rol principal în punerea bazelor învățămîntului artistic superior din Țara Românească locul lui Theodor Aman în cultura națională nu mai are nevoie să fie precizat. Așa și stau lucrurile dacă privim această localizare în liniile ei mari. Nimeni nu contestă că în a doua jumătate a secolului trecut Aman a adus o contribuție de frunte la organizarea învățămîntului și în general a vieții culturale artistice plastice de la noi. Punctele de vedere afirmate în decursul timpului se dovedesc însă mai puțin unitare în nuanțele lor, mai ales cînd avem în vedere *personalitatea* artistului, raportată la creația sa și la acțiunile culturale pe care le-a inițiat. Au fost omul și artistul Aman la înălțimea ambițiilor pe care și le-a propus? Au fost ambițiile sale la înălțimea idealului său uman și artistic? Iată ce dorim să se desprindă la sfîrșitul comunicării de față, străduindu-ne să delimităm cît mai aproape de adevăr locul despre care am amintit.

Precum se știe, pictorul de mai tîrziu s-a născut la Cîmpulung în 1831, unde tatăl său, serdarul Dimitrie Mihali Dîmo, supranumit Aman, posesor de moșie, mare negustor și administrator al vămilor turcești din Oltenia, se refugiase vremelnice de teama unei ciume, reședința stabilă a familiei fiind de fapt la Craiova. Micul Theodor nu avea decît doi sau trei ani în clipa cînd îi murea părintele. Educația copilului rămase în grija mamei, autortara Despină Paris (după numele de naștere), numită de intîmî Pipica, membră a unei familii craiovene grecești aparținînd protipendadei. Un frate al mamei se va bucura însă de suficientă influență asupra acesteia, pentru a o determina mai tîrziu să renunțe a face obstrucție și să dea curs liber vocației fiului, trimițîndu-l să studieze pictura la Paris. Pînă atunci Aman nu cunoscuse altă învățătură artistică decît cea primită de la Constantin Lecca la Craiova și de la Carol Valenstain la București.

Artistul român părăsea Țara Românească îndreptîndu-se către Franța abia în 1850, trecut de 19 ani, așadar cu o primă formație educativă deja încheiată, dacă ținem seama de ponderea maturitară pe care o asemenea vîrstă o presupunea în epocă. Iată de ce, în aprecierea determinantelor evoluției sale ca om și ca artist, în judecarea caracterului său, trebuie să acordăm o mare importanță condițiilor sociale, istorice și psihologice, cu toate implicațiile lor de ordin cultural, care au putut prezida mai tîrziu la afirmarea unui mod de comportare și acțiune. Fiu de boiernaș ajuns abia de curînd pe treapta inferioară a nobilimii (serdarul își primise titlul de la vodă Caragea în 1817–1818), Theodor Aman exprima, prin întreaga educație căpătată în familie și în mediul social pe care îl frecventase de copil și apoi ca adolescent, veleitățile unei clase în ascensiune, a burgheziei epocii, cu toate imboldurile ei inconsecvent revoluționare și cu toate năzuințele ei de parvenire politică și socială.

* Comunicare ținută la 4 octombrie 1966, în cadrul Secției de literatură și artă a Academiei Republicii Socialiste

România, cu prilejul împlinirii (la 19 august) a 75 de ani de la moartea lui Theodor Aman.

Este cu atât mai elogiabil faptul că într-o vreme când în țările române pictorii erau asimilați cu boiangiii, cu căsașii (spoitorii de case) și cu zugravii de firme, acest proaspăt vlăstar de mică aristocrație a avut curajul să înfrunte prejudecățile propriilor sale clan și clasă, hotărîndu-se să devină artist. Indiscutabil că la aceasta a contribuit exemplul unor oameni ca Lecca, Negulici, Iscovescu și Rosenthal, ca să nu mai vorbim de rolul important pe care l-a jucat întreaga ambianță intelectuală progresistă și revoluționară cu care atât copilul, cât și tînărul Aman au venit în contact, mai întîi la Craiova și după aceea la București, la Școala Centrală și la Sf. Sava, unde a avut îndrumători spirituali ca Petrache Poenaru, Ioan Maiorescu, Aaron Florian, Costache Aristia și August Treboniu Laurian.

Dezvoltarea intelectuală a lui Aman într-un mediu de gîndire înaintată n-a influențat numai curajoasa sa orientare spre artă, ci și-a pus amprenta asupra însuși conținutului acestei orientări, trezindu-i interesul pentru pictura de istorie și pentru portretistica reprezentativă. Ideea pe care artistul o va enunța în 1861 — când se va adresa Camerei Deputaților din Principate în vederea înființării Școlii de belle-arte —, afirmînd că dintre toate artele pictura este cea care l-a «atras mai cu osebire», pentru că ea este «mobilul cel mai puternic al înălțării cugetelor și al dezvoltării simțămintelor de mărire și de naționalitate» și pentru că «ea pune istoria-n acțiune, conservă portretele oamenilor mari care s-au devuat pentru dînsa și au ilustrat-o, dă scrierilor un corp și o culoare și le împodobește cu inspirațiunile imaginațiunii pictorului, care fiind artist e totdeodată poet și creator»¹, această idee — în conștiința lui Theodor Aman — *acum* se naște și se cristalizează: în anii și sub înrîurirea directă a ideologiei lui 1848.

Este necesar să precizăm că nu participarea directă a lui Aman la revoluția din 1848 (participare mult prea ștearsă și nesemnificativă² și nici acuarela din același an, reprezentînd *Eliberarea țiganilor*³, sînt argumentele care îl demonstrează pe pictor ca pe un exponent al idealului revoluționar în cauză, ci întreaga sa tematică de abia mai tîrziu, cultivată cu consecvență și consacrată voinței naționale de unire, autonomie și independență, precum și figurilor care au tradus-o în fapt. Acesta este motivul pentru care primii — în monografia închinată artistului în 1955 și în studiile pregătitoare ale acesteia — am formulat teza, de atunci unanim acceptată și reluată, a lui Aman pictor exponent al ideologiei lui 1848. Este în același timp unul din cele mai distinctive atribute care definesc locul lui Theodor Aman în procesul de afirmare a artei și culturii noastre moderne.

Din perioada de pînă la sosirea artistului în Franța nu posedăm scrisori, nici însemnări manuscrise care — dincolo de episoadele și datele biografice deja cunoscute — să arunce vreo lumină asupra caracterului său, asupra năzuințelor și faptelor sale. În schimb, perioada studiilor la Paris, cuprinsă între 1850 și 1857, este suficient de bogată în documente (la care se adaugă și o seamă de opere) pentru a se putea trage anumite concluzii precise. Este evident că, din primele luni ale stabilirii sale în metropola franceză, Aman a început să nutrească ambiții mari și să făurească planuri de viitor care să servească deopotrivă țării și propriului său renume. «Cît pentru mine — notează el într-o însemnare din 1850 — sînt pătruns că o să sufăr mult mai puțin a aduce Țara Românească la cunoștința artelor, decît a suferit Brunelleschi a face să se creadă că se poate pune cu înlesnire o cupolă pe biserica Arnolfo»⁴. Trei ani mai tîrziu Theodor îi va mărturisi lui Alexandru într-o scrisoare: «Dragă frate, e un adevărat supliciu să ai ambiție. E un lucru care mă preocupă neconținut, mă îmbolnăvește, mă ucide. Știu bine că totul e vanitate, dar în sfîrșit ce vrei? Există *îndoiala* care nu-ți dă pace. *Gloria e poi morire!*» (originalul în limba franceză)⁵.

¹ Arh. st. Buc., fond. Ministerul Instrucțiunii, Direcția a II-a, dos. 679/1861.

² Se știe că participarea lui Aman la evenimentele din 1848 nu rezultă decît din adresa de la 3 august a aceluiași an, prin care «Clubul revoluționarilor din Craiova» cere Guvernului Provizoriu din București să grăbească venirea lui Aaron Florian în postul de administrator al județului Dolj. Or, simplul fapt că această adresă este semnată, printre

alții, și de Aman încă nu îndreptățește presupunerea că pictorul ar fi jucat un rol activ în desfășurarea revoluției.

³ În colecția Cabinetului de grafică al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

⁴ Academia Republicii Socialiste România, Serviciul manuscriselor, fondul Aman, caiet cu însemnări și ciorne, între 1850 și 1853.

⁵ Ibidem (subl. ns.).

Pentru această glorie – pe care nu i-a fost dat s-o cunoască nici pe departe la amploarea visată – Aman s-a supus unui conformism adesea potrivnic înclinărilor sale firești, diluându-și nu o dată scrupulele de conștiință cu satisfacția succesului imediat și sacrificînd oportunității ostenele și răbdări ce i-ar fi putut asigura în timp o mai trainică prețuire a creației. Pe de altă parte, condițiile de la care plecase din țară, prejudecățile și piedicile împotriva cărora trebuia să lupte îi impuneau un ritm de afirmare ce poate nu îngăduia așteptări, dacă voia să-și păstreze, ba chiar să-și ridice rangul social, pentru ca de pe culmile acestui rang să-și realizeze intențiile. Iată-l dar pictînd *Bătălia de la Oltenița*⁶ care lui, tînărului de numai 23 de ani, îi va da prilejul să fie primit, răsplătit și decorat de sultan, iată-l pictînd un an mai tîrziu *Bătălia de la Alma*⁷, pînă de foarte mari dimensiuni, implicînd soluții de meșteșug ce-i depășeau în bună parte puterile, dar care, expusă în vitrina faimosului negustor Goupil, din inima Parisului, avea să flateze orgoliul național al francezilor, atrăgînd pentru o clipă atenția cîtorva jurnaliști asupra necunoscutului valah; încă un an se va scurge și domnitorul Barbu Știrbey îi va acorda titlul boieresc de pitar. De acum înainte Aman va nutri multă vreme ambiția de a deveni pictor al Curții și de a ocupa locul de frunte în viața artistică a României.

Pictor al Curții n-a devenit. Sub domnia lui Cuza și mai apoi a principelui de Hohenzollern, această investitură i-a revenit lui Carol Popp de Szathmary, artist cu două decenii mai vîrstnic. Dar, incontestabil, din 1858, momentul definitivei sale întoarceri în țară, și pînă către 1870–1873, momentul răsunătoarei afirmări a lui Grigorescu, Aman a dominat, prin activitatea sa de artist și prin inițiativele sale de organizator cultural, viața plastică a țării. Și este tot atît de indubitabil că numai de la înălțimea unei astfel de autorități a putut face să triumfe punctele de vedere care au dus în cele din urmă la înființarea Școlii de belle-arte din București și la reorganizarea pe baze similare a celei din Iași, ceea ce nu izbutise Tattarescu, la dezvoltarea aceluia început de Pinacotecă căreia zadarnic încercase să-i asigure o viață Valenstein și la instituirea unor expoziții de artă cu caracter permanent, cu prilejul cărora artiștii de toate vîrstele și categoriile să poată fi premiați și stimulați prin cumpărări oficiale de opere.

Avînd conștiința unor astfel de merite, Aman a îndurat greu umilințele la care nu rareori a fost supus de către oamenii politici ai vremii, cu atît mai inevitabile pentru el, cu cît nu a voit niciodată să se alătore unui partid, nici să-l lingusească pe domnitor sau pe rege. I-a detestat în egală măsură pe liberali și pe conservatori. Este adevărat că, din capul locului, Carol de Hohenzollern s-a arătat puțin darnic față de Aman (se știe că era de o parcimonie proverbială!) și că nici nu a manifestat o înțelegere deosebită pentru artă; ceea ce fără îndoială a influențat atitudinea pictorului față de suveran, făcînd ca în aprecierile sale intime asupra acestuia să intervină adesea o pronunțată notă personală. Această notă colorează totuși în mult mai mare măsură o atitudine de principiu decît una dictată de resentimente meschine, fapt explicabil dacă se ține seama de spiritul fără îndoială mai apropiat republican decît monarhic în care Aman își făcuse educația politică frecventînd în țară și în străinătate cercurile revoluționarilor pașoptiști⁸, și mai cu seamă dacă se are în

⁶ Soarta tabloului nu se cunoaște. E probabil să nu mai existe. O litografie executată după el, în format mult mai redus, se păstrează la Muzeul Aman din București.

⁷ În colecția Galeriei naționale, din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

⁸ Pentru înțelegerea mai exactă a mentalității foarte tînărului Aman, mentalitate uneori destul de confuză, nu este lipsită de interes citarea unui pasaj inedit dintr-o ciornă de scrisoare adresată spre sfîrșitul lui 1851 fratelui său Alexandru, în care îi împărtășește acestuia impresiile cu privire la primirea făcută de către o parte din populația pariziană lui Napoleon al III-lea (Academia Republicii Socialiste România, serv. mss., fondul Aman, caiet cu însemnări și ciorne). După ce descrie caracterul sărbătoresc al bulevardelor, cu ferestrele clădirilor de pe ambele părți înțesate de lume, și mai ales de femei frumoase, după ce

amintește de mulțimea fanfarelor și a trompetelor înșiruite în stradă de la Piața Bastiliei pînă la biserica Madeleine, Aman exclamă: « E totuși ciudat să vezi acest nefericit popor atît de orbit, și aflîndu-se ca și în mijlocul celei mai strălucite sărbători a Republicii, strigînd *trăiască împăratul*, cu același entuziasm cu care numai cu puține zile înainte strigase *trăiască Republica*! În sfîrșit, încep să fiu convins că acest popor nu caută decît schimbarea, indiferent de ce natură. Muncitorii care erau folosiți la lucrările de la Louvre și Tuilleries purtau cu toții o panglică verde la jiletcă și strigau toți cu entuziasm. Biata Franță care-și vede fiii atît de schimbători! » (Originalul în limba franceză). Nu este desigur nevoie să corectăm aici ceea ce era greșit în credința lui Aman despre poporul și muncitorimea franceză a epocii. Adevăratele tendințe și sentimente care exprimau atitudinea claselor laborioase ale Franței au fost de mult analizate și

vedere șirul de tranzacții veroase încheiate de guvernele lui Carol I, adesea cu cointeresarea acestuia. Nu trebuie de asemenea uitat că momentele de cea mai înverșunată critică pe care — în scrisorile către Alexandru — Aman o face la adresa lui Carol I se situează de obicei în jurul unor evenimente sau agitații publice cu caracter antidinastic, ceea ce ne îndreptățește o dată mai mult să nu vedem în poziția pictorului o simplă manifestare a unor nemulțumiri personale, ci mai curînd o expresie, obiectiv alimentată, a spiritului antimonarhic sau de indiferență față de monarh, propriu unei însemnate părți a populației țării.

Că această atitudine a omului și cetățeanului Aman nu se manifestă cu aceeași absolută consecvență în opera artistului (se știe că Aman este autorul unui tablou care-l reprezintă pe domnitorul Carol I depunînd jurămîntul pe Constituție⁹, precum și al unei gravuri ce-i înfățișează portretul¹⁰) confirmă, printre altele, capacitatea sa — de care vorbeam — de a sacrifica uneori conformismului elanurile sincerității, dar nu contrazice, credem, autenticitatea temeiurilor de principiu care l-au călăuzit în judecățile sale despre suveran.

Produs, în principal, al idealului de la 1848, se înțelege de la sine că Aman a fost un democrat și un profund patriot, așa cum rezultă din profesiunea sa de credință și din actele sale. «Din cea mai fragedă copilărie a mea — spune Aman în același cuvînt pe care l-am mai citat și prin care se adresează corpului nostru legiutor —, avînd amorul artei, m-am devuat profesînd pentru dînsa cultul acela ce poartă un om oricărui lucru folositor și mare, și studiile mele ținteau a mă face util patriei mele, fiind unul din acei care să contribui pe cît mă vor ierta puterile la opera grandioasă și națională de introducere a ei în România. (. . .) Dorința mea a fost și este de a înființa în România începutul unei școli de pictură care, progresînd, cu timpul să devie o școală națională și mare, la care străinii să vie să caute perfecționarea și mărirea lor»¹¹. Toate acțiunile însemnate pe care le-a întreprins, lupta pentru înființarea școlii și pentru redeschiderea ei după ce fusese suspendată din pretinse considerente de economie bugetară, sprijinul material și moral dat elevilor, nenumăratele intervenții făcute în favoarea acestora pe lângă minister pentru a li se atribui și respecta bursele, eforturile depuse pentru acordarea de premii și cumpărarea de lucrări, grija de a asigura absolvenților un post, toate ni-l arată fidel profesiei sale de credință, democratismului implicat în țelurile culturale pe care și le-a propus.

Criticile ce au fost aduse Școlii noastre de belle arte încă în timpul vieții lui Aman dau naștere întrebării în ce măsură activitatea acestuia de director al ei nu va fi fost deficitară? Poate că, în lipsa unei cercetări exhaustive a mărturiilor și documentelor din epocă, răspunsul definitiv și cel mai judicios în raportarea elementelor pro și contra se lasă încă așteptat. Se știe că amintitele critici au pornit uneori chiar din rîndurile elevilor, o dată soldîndu-se cu o grevă de protest. Am publicat cu alt prilej felul cum problema se reflectă în corespondența purtată de pictor cu fratele său Alexandru¹² și nu vom reveni aici. Trebuie însă să spunem că, din confruntarea materialului de presă cu piesele de corespondență și cu documentele de arhivă care se cunosc, nu rezultă că greul vinei apasă pe umerii lui Aman. Atîtea implicații de ordin politic (felurite interese și intrigi de partid) au făcut ca în repetate rînduri școala să nu beneficieze de bugetul și de legiuirile administrative necesare, atîtea altele, de ordinul ambițiilor personale, au făcut ca ea să fie privată de o considerare obiectivă, încît chiar dacă se ține seama de ceea ce Aman a putut eventual neglija — datorită unor metode pedagogice insuficiente, fie, mai tîrziu, sănătății sale grav șubrezite — încă nu se poate micșora meritul considerabil pe care l-a avut înființarea și menținerea școlii și nici nu se poate trece cu buretele peste ceea ce au recunoscut a-i datora ei și lui Aman personal numeroși artiști, printre care Ion Georgescu și Ștefan Luchian¹³.

apreciate cu excepțională luciditate de către Karl Marx în ale sale 18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte și Luptele de clasă din Franța. Ceea ce intenționăm se mărginește la a pune în lumină terenul de simțire, de mult pregătit, pe care se va naște și dezvolta ulterior atitudinea lipsită de entuziasm a lui Aman față de domnitorul și regele propriei sale țări.

⁹ Colecția Muzeului Aman din București.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Vezi nota 1.

¹² RADU BOGDAN, *Documente referitoare la Theodor Aman*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1955, nr. 3—4, p. 377—381.

¹³ Academia Republicii Socialiste România, serviciul mss., fond. Aman, dos. Scrisori primite de Theodor Aman de la elevii săi.

Am vorbit, mai sus, despre democratismul lui Theodor Aman. Ar fi greșit să apreciem fără nuanțe acest democratism și să nu-i vedem limitele și inconsecvențele. Gîndirea lui Aman n-a fost scutită de anumite prejudecăți și poziții, impuse de obîrșia și apartenența lui de clasă, și — de ce am ascunde-o? — de ambițiile și mentalitatea soției; acestea din urmă se adaugă motivelor care l-au împins să poarte o trenă socială dincolo de resursele sale bănești și, cîteodată, să nutrească un dispreț puțin lăudabil față de oamenii cu origine și avere modestă. Sună pline de tîlc cuvintele pe care — într-o scrisoare către Alexandru — le aflăm scrise în 1879: « Foarte adesea, de la căsătoria mea, am avut prilejul să mă gîndesc la vorbele fratelui nostru Iorgu (« căsătorindu-te, unești două case »), vorbe care s-au realizat mai mult decît credeam. (. . .) Toate neplăcerile pe care le îndură soția mea din partea tutorului sau a copiilor ei îmi revin într-o măsură și mie. În ce privește lovitura de-acum, cu măritișul, s-a atins culmea! Poate că ai auzit (. . .) că Zoe urmează să-l ia în căsătorie pe fiul unui anume Ghiță Ion, fost falit. Lumea s-a amestecat, cum se amestecă în toate lucrurile. De aici: noutăți dezagreabile, colportaje, intrigi. Aneta, aprinsă cum o știi, ia toate astea în serios. În consecință: regrete de a fi schimbat inelele cu un om de o atît de joasă clasă și dintr-o familie cu o faimă atît de proastă, cu atît mai mult cu cît eu, de la început, n-am aprobat această unire » ¹⁴.

Fără a avea pretenția de a fi scos în evidență toate trăsăturile capabile să reconstituie fizionomia morală a lui Aman și evitînd, în general, a cita documente pe care le-am invocat în alte ocazii, credem că am sugerat totuși suficiente atribute ale caracterului său, pentru a putea extinde acum sfera aprecierilor noastre și asupra operei plastice propriu-zise.

În cei 75 de ani cîți au trecut de la moarte, Aman-pictorul a fost adesea criticat pentru slăbiciunile sale și nu întotdeauna suficient prețuit pentru calitățile lui, exceptînd o scurtă perioadă din istoria culturii noastre contemporane, cînd valoarea acordată manierei de exprimare academică cu nuanță realistă și tendința de impulsionalitate a picturii de gen și istorice au făcut ca defectele artistului să fie trecute în bună parte sub tăcere, spre sublinierea exagerată a meritelor. « Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ! » spune dictonul francez. A sosit de mult vremea care îngăduie să-l așezăm pe Aman la locul cuvenit, fără riscul unor injoncțiuni de ordin dogmatic, dar și fără severități lipsite de măsură.

Nu este greu să deslușești cusururile lui Aman, mai cu seamă că epoca ce ne desparte de dînsul își îndreaptă uneori cu ostentativă înverșunare criteriile estetice împotriva atributelor care constituiau motivul de delectare al generațiilor trecute. Chiar și contemporanii lui, cronicari de presă, și-au dat de multe ori seama, dincolo de patimile lor personale, de neîmplinirile pictorului — uscăciunea, convenționalismul, rețeta de atelier, formula aproximativă —, denunțîndu-le cîteodată fără cruțare. După părerea noastră, cauza acestor neîmpliniri ține, pe lîngă determinantele de ordin istoric și social arătate la început, nu atît de talentul lui Aman, cît de personalitatea lui. De fapt, tocmai cuvîntul « personalitate » este impopriu în cazul de față: de la un grad de exigență mai înalt, lipsa principală a artistului se poate reduce la acest singur cuvînt. Din păcate, Aman n-a avut tăria să se emancipeze de sub tutela gloriilor efemere ale timpului, nici să discearnă suficient între valorile numai aparente și cele autentice. Privirile i-au rămas prea mult ațintite asupra lui Horace Vernet, Delaroche, Bellanger, Meissonier, Munkácsy, De Nittis, și mai ales Fortuny, și prea puțin asupra lui Delacroix, Corot și Courbet, deși nu s-a arătat indiferent nici față de aceștia. Doritor, cum am văzut, să poată influența cursul de dezvoltare a artelor în România, el s-a conformat aceluia gust și acelor prețuiri pe care le-a socotit proprii, așa cum și erau cu adevărat, factorilor diriguitori de la noi. Cu toate acestea, pentru că talentul său a însemnat o realitate, putem afla în opera lui Aman virtuți care îi păstrează în istoria picturii noastre un loc de onoare. Asupra acestor virtuți — chiar dacă ele sînt simțitor depășite prin aportul lui Grigorescu și Andreescu — ne propunem să atragem cu insistență luarea aminte.

Despre însușirile de portretist ale lui Aman s-a vorbit nu o dată, fără însă să se facă suficient deosebirea între portretele așa-zise « de aparat », mai toate pînze de mari

¹⁴ Muzeul Regiunii Oltenia, din Craiova, Corespondența lui Theodor Aman cu Alexandru Aman, Scrisoarea din

29 noiembrie 1879. Originalul în limba franceză.

dimensiuni, convenționale și reci, sărace în efect pictural, și tablourile de format modest, consacrate de obicei unei figuri feminine, surprinsă într-o atmosferă intimă de interior. Când această figură reprezintă un personaj apropiat artistului sufletește, cum de pildă este cazul cu portretele soției ¹⁵, atunci, sub imboldul puternic al impresiilor, Aman izbutește de cele mai multe ori să treacă peste dificultățile create de nevoia rezolvării picturale a unei întinderi de culoare mai mari, dificultăți care nu conveneau nici frii sale, nici meșteșugului învățat.

Astfel, imaginea Anei Aman ne întâmpină cu o grație întru totul particulară, cu transparențe și suavități de ton ce ocolesc dulcegăria, împerechind albastruri, alburii, griuri și ocruri într-o armonie comunicatoare de calm și gingășie, subliniată o dată mai mult — cu o la fel de fină dozare de raporturi — prin contururile elegante ale desenului. Și dacă pinzele înfățișând-o pe Ana mai împrumută încă ceva din solemnitatea unei simțiri (ne referim la aceea a pictorului) care venerează în trăsăturile nobile ale femeii iubite, în puritatea expresiei sale, o întruchipare ce impune totuși oarecare distanță pentru a se lăsa adulată, în schimb mici tablouri, precum cel al *Doamnei cu câțelul* ¹⁶ sau al *Doamnei în negru* ¹⁷, te introduc imediat în caldă și simpla intimitate a unei stări de visare, în care destinderea se împletește uneori cu o înfiorare tandră, sugerată discret. Aici, poate și mai evident decât în exemplele precedente, subtilitățile de penel, lăsate să se afirme nestînjenit prin izbucnirea proaspătă a emoției, direct, nejugulată de severități academice, creează un climat pictural și afectiv de o ținută cum încă niciodată nu atinsese pictura noastră modernă, avîndu-se în vedere că aceste lucrări apăreau între 1856 și 1864. Ele pot sta și astăzi cu cinste în orice muzeu, chiar și alături de opere cu o reputație mondială.

Aceleași calități care fac farmecul tablourilor amintite mai sus se regăsesc într-o seamă de picturi de gen, unde în plus apar la Aman nebănuite și nu de ajuns subliniate resurse de colorist. *La o serată* ¹⁸ și *Bal mascat în atelier* ¹⁹, prima doar o simplă poșadă, a doua o lucrare neterminată, constituie mărturia fără tăgadă a unei sensibilități care atunci când nu era sufocată de servituțile travaliului academic, minuțios și finit, afirma un impresionant și încântător registru de vibrații emoționale, pătrunse de poezia culorii și de lirica mișcărilor de penel dezinvolve. Talent a avut Aman din belșug. Cu cât îl studiem mai atent, cu atât ne încredințăm mai mult de acest adevăr simplu, că, prin structură și temperament, pictorul nu era făcut să migălească, nu era înzestrat cu acea răbdătoare tenacitate sensibilă care, într-o operă de creație, împiedică insistențele și revenirile să ucidă prospețimea impulsului inițial. E cazul s-o repetăm, disciplina și rigoarea academică au însemnat pentru Aman un jug, adevărate norme de abatere de la un mod spontan de a traduce realitatea în linie și culoare. Și i-a lipsit de asemenea suflul, respirația largă și îndelungă, singure în măsură să-i acorde puterea desfășurării unei teme istorice sau de gen pe suprafețe întinse, în așa fel încît substanța picturală să nu-și dilueze modulajul, capacitatea tonală și coloristică de impresiune.

Acolo unde Aman n-a intenționat să realizeze mai mult decât o simplă lucrare pregătită destinată unei viitoare mari compoziții istorice, acolo unde i-au lipsit fie răbdarea, fie sănătatea, spre a-și duce tabloul la capăt, ne găsim cel mai adesea în prezența unei opere de valoare, dinamizată de un suflu romantic care-și traduce libertatea în urme de pensulă largi și bogate, cu rotiri sau unduiri când mai energice, când mai potolite, dar întotdeauna sigure de sine și pătrunse de elan și de nerv. Sînt calități care îngăduie unei părți a picturii sale istorice să înfrunte timpul nu numai pentru merite strict culturale, ci și estetice, în imagini ca aceea a *Slujitorilor lui Matei Basarab răzvrătindu-se împotriva unor boieri* ²⁰, a *Bulgarilor masacrați de turci* ²¹ sau a *Tîrgului de sclave* ²². Alături de portretist, acesta este artistul Aman asupra căruia trebuie insistat, pictorul căruia trebuie să i se pună cât mai apăsător în valoare însușirile. Efectul postum al operei sale rămîne

¹⁵ Unul se află în Galeria națională, celălalt la Muzeul Aman.

¹⁶ Colecția Galeriei naționale.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ La Muzeul Aman.

¹⁹ În Galeria națională.

²⁰ La Muzeul Aman.

²¹ În Galeria națională.

²² La Muzeul Aman.

prea mult dominat de multitudinea imaginilor încărcate de amănunt, de preceptele unei gândiri ale cărei cunoașteri prestabilite corectează sentimentul, emoția, depozându-le de căldură și adesea înăbușindu-le. Dar dacă – printr-o triere a operelor – se înlătură excesul de prezență a atributelor convenționale și obositoare, dacă se lasă de o parte – cu curajul îndrăzelii și fără teama exagerării – tot ceea ce nu-l slujește pe Aman decât sub raportul întinderii operei și percepției ei documentare, informative (ca simplu fenomen și obiect de studiu), atunci se ajunge la artistul dotat și sensibil de care vorbeam. Suficient de dotat și suficient de sensibil pentru ca – așa cum am mai spus-o – locul său în istoria picturii românești să rămână printre cele de frunte. Poate că din acest punct de vedere expoziția capabilă să-l reconsidere în lumina cea mai justă se lasă încă așteptată și poate, de asemenea, că s-ar cuveni cîndva înfăptuită alegerea sa printre membrii post-mortem ai Academiei.

Aman-gravorul se înscrie și el cu cinste în istoria plasticii românești ²³, în primul rînd ca precursor al unui gen care datorită lui și-a aflat în rîndurile amatorilor noștri de artă răspîndirea. Acuafortele sale – lucrate aproape fără excepție după fotografii sau după tablouri (ultimele aparținînd de obicei tot artistului) – se încadrează mai degrabă în categoria gravurii de interpretare decât a celei imaginative. De altfel, Aman n-a avut norocul să se bucure de o imaginație deosebită, de o putere fabulatoare, ceea ce l-a obligat adesea să suplinească exigențele inventivității, ale complexității narative implicate de compozițiile sale istorice, cu sugestiile stricte ale modelului literar, nu întotdeauna la înălțimea subiectului. Gravurile sale, ca și picturile, au contribuit totuși – dimpreună cu bogatul șir de inițiative organizatorice – la a crea societății noastre așa-zis culte nevoia tot mai imperioasă de frumos, obișnuind-o să încurajeze în mod mai mult sau mai puțin sistematic ceea ce pînă atunci însemnase mai degrabă capriciu și gest sporadic. Este încă unul din meritele care îi fixează pentru totdeauna locul în cultura noastră modernă. Fără Aman n-ar fi existat la momentul potrivit terenul necesar afirmării lui Grigorescu și Andreescu.

²³ În privința aceasta nu sîntem întru totul de acord cu opinia regretatului Oscar Walter Cisek, care, în monografia sa despre *Aman*, publicată la Craiova (f.d.) în editura « Ramuri », col. Apollo, exagerează valoarea gravurilor și-i atribuie artistului, ca acuafortist, merite pe care judecata

timpului nu le ratifică. Fără a contesta cîtuși de puțin locul onorabil cu care Aman-gravorul se înscrie în istoria artelor noastre plastice, nu putem fi în nici un caz de părere că Aman-pictorul îi rămîne inferior.

STILURI PORTRETISTICE ÎN GRAFICA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ*

de AMELIA PAVEL

In ceasul evocării marilor ctitori ai Academiei noastre și a ziditorilor care au adăugat neîncetat cărămizi la edificiul ei, ni s-a părut firesc gândul la felul în care o istorie a virtuților și caracterului oamenilor noștri a fost scrisă de artiști, de desenatori în cazul de față. Desigur că o istorie completă ar trebui să cuprindă și opera portretistică a pictorilor și sculptorilor. Dar portretele lucrate în grafică oferă într-un chip deosebit de caracteristic acele simptome care permit un diagnostic cu privire la ceea ce oamenii unei epoci știu despre ei înșiși sau preferă să descifreze într-o fizionomie. Dacă pe vremea somptuoaselor portrete « de aparat » Corneille constata cu îngrijorare că « les visages souvent sont de doux imposteurs », intuind rolul convenției sociale în expresia fiziologică, este sigur că portretistica vremii i-a grăbit concluzia. Secole de-a rândul, adevărul spuselor lui a rămas o lege generală, cu excepțiile ei bineînțelese. Iscodirilor calme și tăioase ale lui Velasquez, privirilor gingaș necruțătoare ale lui Watteau, săgeților tincturate cu venin ale lui Goya nu le-a mai rezistat armura nici unei convenții. Arta vremii noastre are meritul de a fi făcut în materie de portretistică saltul suprem spre cruzimile lucidității, un salt programatic, ale cărui progresiuni surprinse pe viu în culisele graficii ne învață câte ceva din evoluția artei de a fi om, de a înțelege omul, de a dialoga cu el.

Grafica are deosebite capacități în a face să trăiască stilul unei perioade, fiind, într-o anumită măsură și din acest punct de vedere, o rudă apropiată a artei aplicate. De foarte multe ori lucrarea de grafică devine un « obiect » al vieții cotidiene, care a atenuat distanța dintre creație și contemplator. De aceea ele ne apar de atâtea ori ca punctele de răscruce ale unor influențe, ale unor tendințe, descifrabile mai ales în intenția lor, și sînt astfel revelatorii asupra celor mai fine vibrații ale gustului artistic, asupra circulației motivelor, asupra sensibilității și temperaturii spiritului public.

Vom putea înțelege deci nealterate, în esența lor, momentele de trecere și cele de înnoire — în viziune, în gestul perspicacității psihologice, în ierarhizarea valorilor psihologice, în exercițiul mutațiilor lor pe plan social. Atunci cînd la noi, spre finele secolului trecut, reducerea expresivității, în portretele desenate sau litografiate, la șarjarea de reminiscență romantică a intensității privirii, insolită în configurația unei fizionomii cuminiți și indiferent redate, începe să fie înlocuită prin curajul de a vedea urîtul, simptomul are înțelesuri precise. El marchează generalizarea aceluia curaj realist pe care Grigorescu îl manifestase izolat mai de mult; integrarea lui în gestul spontan al graficii, în privirea și gestul de fiecare zi. Experiența caricaturii a jucat aici un rol de o mare importanță. Ea a orientat curiozitatea spre anumite conținuturi, cu caracter social-politic, după cum a și ascuțit vîrfurile creionului. De pildă, stilul portretelor lui Constantin Jiquidi, văzute cu hazul nou, dar lipsit de subțirimi, al unei bîrfeli de mahala, a susținut alertă pasiunea pentru poanta

* Comunicare ținută cu prilejul Sesiunii generale științifice a Academiei Republicii Socialiste România din 21—24 septembrie 1966.

portretistică. Nevoia de a epura însă acest limbaj, adaptat de altfel vigorilor cam elementare ale polemicii din presa zilnică a vremii, a dus la stilizarea observației virulente, a dus la gluma acidă, la fermentul inteligent dozat al portretelor desenate de Iser la începutul acestui veac. De aici, deplasarea s-a făcut ușor de la negativ spre pozitiv, de la satiră la ironia superioară sau la atitudinea respectului benevolent complice. Seria « Figurilor contemporane » pentru albumul lui Locusteanu se înscrie ca un moment de bază al statornicirii unui stil portretistic gazetăresc, de notație acută, de înregistrare a nervului unei epoci. Caragiale, Iorga, Sadoveanu, Șt. O. Iosif, la fereastra cotidianului, se află vii, mobili, în istoria pe care o făceau, încă nu fixați în ea. Cu caractere grafice diferite, Ressu contribuie esențial la crearea acestui stil, expresie prin excelență a portretului sociabil, nu solilocviu, nu dialog, ci schimb scînteietor de păreri, în flacăra unor idealuri comune. Laolaltă privite, portretele lui Castaldi, Minulescu, Arghezi, Petrașcu, ca să nu cităm decît cîteva din ele, evocă admirabil viața cafenelelor artistice și literare de la începutul secolului, cadru al unor « simpozioane » neorganizate și dezbateri teoretice pasionante. Sînt chipurile unor oameni care au aparținut cu trup și suflet acelui moment de entuziasm, de comuniune și edificare. Este remarcabil cum, prin intermediul liniei șarjate, și Ressu și Iser au reușit să rețină această fervoare caracteristică. Ne-am oprit, în această prea scurtă trecere în revistă, numai asupra numelor foarte mari; dar nu sînt și singurele. Gic Săvulescu, Th.



Fig. 1. — C. Ressu, V. Eftimiu — 1910.

FIGURI CONTEMPORANE

CARAGIALE

Fig. 2. — Iser, Caragiale — 1912.

Sion, D. Hirlescu și Vermont își au și ei partea lor de contribuție, deși acesta din urmă aparține de fapt unei alte zone stilistice concomitente în epocă: zona portretului «decepționist», al melancoliei, al însingurării sociale și înfrîngerii.

Legat de poziția ideologică și ezităările unei întregi categorii de intelectuali, cu unele rădăcini în școala müncheneză și prin ea, cu filierele diverse ale realismului central european, acest moment al graficii noastre portretistice, înfățișînd de predilecție capete de bătrîni, figuri de paria ai societății, își găsește expresia la Luchian, la Gabriel Popescu, la Sava Henția, la Vermont, la Artur Mendel și alții. Folosit în ilustrația de carte a vremii, acest tip de portret, înrudit cu personajele lui Brătescu-Voinești și cu cele din primele nuvele ale lui Mihail Sadoveanu, moare o dată cu vremea care l-a generat, cu excepția unor izolate zvîcniri de supraviețuire, la Steriadi, în unele portrete litografiate în anii 1917–1918, sau la B'Arg, în portretele dintre 1920 și 1924, în timp ce primul tip stilistic la care ne-am referit are o ramificată descendență. Portretul pe care-l numeam publicistic capătă însă în perioada dintre cele două războaie noi înfățișări. Presa cotidiană și cea culturală fără atitudine politică precisă sînt invadate de conturile inteligent și grăbit schițate ale reprezentanților unei vieți de relații culturale și politice mai exterioare, în mai redusă combustione spirituală decît a predecesorilor de la începutul veacului. Portretul umoristic, portretul zeflema, amuzant, care nu merge în adîncimea lucrurilor, dar are caracterul alert al unei

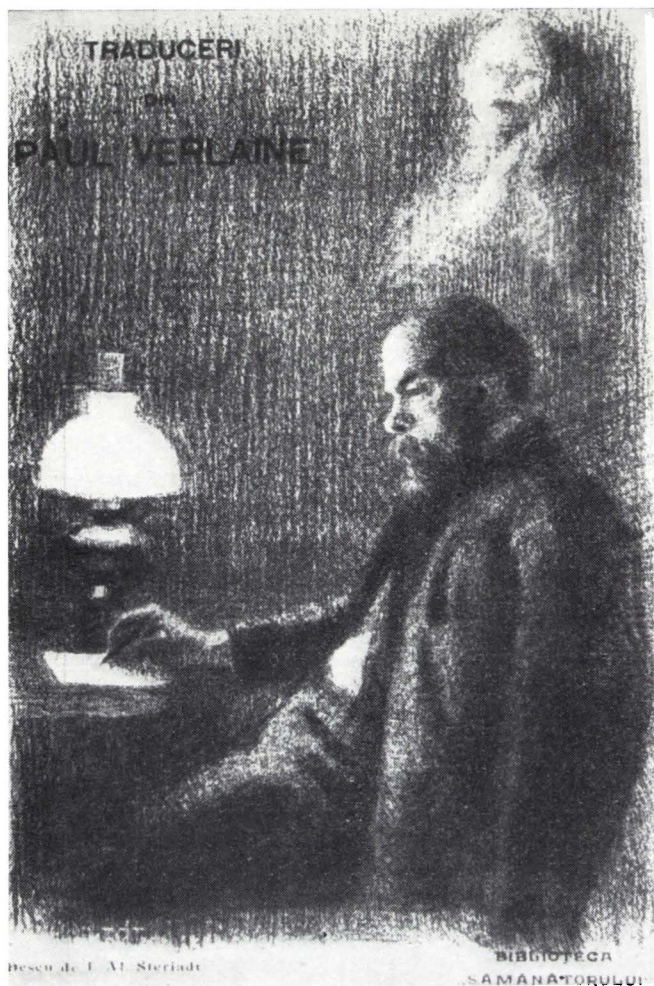


Fig. 3. — J. Al. Steriadi, Paul Verlaine.

butade, este cultivat cu virtuozitate de Ross, de Ionescu-Sin, de Neagu Rădulescu, de Gruia Păunescu, de Maur, de Lucia Demetriade Bălăcescu. Dar esența polemicii în această perioadă nu se mai află în portretistică: Aurel Jiquidi nu a fost un portretist. El a scris istoria moravurilor și a stărilor de spirit în gesturi și mișcare, mult mai puțin în fizionomii. Personalitatea în viața publică este, dacă e să folosim un cuvânt de mare circulație astăzi, demitizată. Nici în presa culturală de orientare progresistă, unde grafica polemică a jucat un rol deosebit de important, nu portretul este vedeta de rangul întâi, ci compoziția cu temă, în care personajele sînt absorbite de mediul evocat. Cîteva reviste de avangardă au cultivat totuși cu predilecție genul portretistic. În paginile *Contimporanului*, portretele lui Brîncuși, Max Jacob, Ilarie Voronca de M. H. Maxy, portretele de scriitori și artiști de Marcel Iancu au reușit, în interiorul unei structuri moderniste aspre și puțin înfricoșătoare, să capteze cîte un adevăr viabil cu privire la oamenii respectivi și epoca lor. Surprindem parcă în opintirea acelor portrete o încercare de a urmări în fizionomii efortul epocii în a-și clarifica conștiința, spre a dibui o ordine în haosul avalanșelor de idei contradictorii, al mirajului atîtor păreri și creații caracteristice universului modern. În fond, de a obține, dincolo de orice îndrăzneli, asemănarea pe care nici un portretist, oricît de modern, nu o poate evita. Și este chiar semnificativ cum, tocmai în fața unor opere care caută să depășească metoda fidelității programatice în oglindirea realului, căpătăm mai ferm și mai izbitor convingerea că, în sens mai profund, adevărul psihologic al unui portret, adică asemănarea, stă în capacitatea lui de a exprima însuși miezul ideii pe care o epocă și-o face despre omul reprezentativ. Și, astfel, că tot portretistul autentic practică realismul chiar fără să vrea.

Dar apogeul realizărilor în grafica portretistică a epocii îl atinge schița psihologică, desenul de la om la om. Reprezentantul strălucit al acestui mod de a aborda personalitatea



Fig. 4. — J. Al. Steriadi, Al. Macedonski — 1918. Foto N. Ionescu.

a fost J. Al. Steriadi. Punctul de vedere publicistic este evident abandonat în portretele lui. Nu mai operează aici efectele unui sistem de relații de ordin exterior. Satira subtilă, venerația caldă palpită în hățișul de trăsături ale portretelor, grafologie derutantă, toată numai scînteieri și surprize, care traduc contactul psihologic nemijlocit, electrizat, dintre desenator și modelul său.

O confruntare de acest fel, directă, un dialog al maximei sincerități posibile între artist și model întîlnim și la Pallady, dar într-altă tonalitate afectivă și într-altă viziune grafică. S-ar zice că în portretele desenate de Pallady personalitatea este văzută dintr-un unghi intimist, un intimism al distincției, de bună calitate. Cu rezervă și discreție sînt scoase în evidență trăsături strict umane, cu o vizibilă preferință pentru ceea ce i se pare lui Pallady că, dincolo de social, ar putea avea semnificații general-umane.

În stil conversativ și-a schițat Iser chipul colegului său Ștefan Popescu. Mai sobru, dar nu mai puțin direct în emoție, Ștefan Dimitrescu dialoghează cu modelul său — G. Ibrăileanu — străbătîndu-i fizionomia ca un peisaj, ca o pădure spirituală în care descoperă tainice ascunzișuri sau luminișuri de unde, brusc, perspectivele se desfac vaste. Tonitza construiește un Gala Galaction personal, intuit direct; Nina Arbore, Sabin Popp scrutează tipurile contemporanilor care și-au marcat prezența. Simptomatice sînt și autoportretele, destul de numeroase: liricul autoportret din 1933 al prea curînd dispărutului Bob Bulgaru; autoportretul lui Petre Iorgulescu-Yor, cu nete reminiscențe ziaristice; neuitatele autoportrete ale lui Pallady, mărturisirile unui cavaler modern despre sine însuși în ipostaza de artist; retrasul și meditativul autoportret al lui Catul Bogdan, din 1941.



Fig. 5. -- J. Al. Steriadi, Ion Jalea — 1953. Foto N. Ionescu.

Pe terenul astfel cultivat cu tradiții prețioase era firesc ca în zilele noastre să se dezvolte în condiții specifice, deosebit de favorabile, forme noi și în acest gen, al graficii portretistice. Problemele se pun, desigur, diferit decât în trecut și încă în mod special în grafică. În primul rând pentru că, fără să fi fost întotdeauna considerată un gen minor, așa cum adeseori pripit se afirmă, grafica este în orice caz încurajată, stimulată spre rolul de artă majoră și militantă. Are deci răspunderi noi, care îi dirijează altfel și scopurile, și mijloacele. La rând cu celelalte genuri ale plasticii, este vorba aici de o artă în care sensurile se desfășoară integral, bine chibzuite de concepția unui regizor. Confidențele, mărturisirea, dialogul spontan și bruscele lui iluminări nu mai par a fi nici privilegiile nici servituțiile graficii. Încercarea de a desprinde trăsături stilistice specifice portretistice în grafică se leagă deci azi mai puțin de considerente privind tipul de contact psihologic cât de cele privind raportul dintre problematica de conținut actuală a portretului și mijloacele de limbaj capabile de a o exprima. Este aici necesară deplasarea de la cercetarea existenței unor trăsături spre cercetarea unui proces de adaptare. Acest lucru, cu atât mai mult cu cât tehnicile în materie de grafică s-au înnoit și complicat, scoțându-l încetul cu încetul pe grafician din presupusul eden al spontaneității, al divinației.

În al doilea rând pentru că a evoluat fundamental ideea de personalitate. Fără a micșora cu nimic valoarea gloriei ca insignă a personalității excepționale, concepția noastră despre



Fig. 6. — Th. Pallady, Autoportret. Foto N. Ionescu.

valoarea umană superioară nu pretinde neapărat această insignă sau speranța dobândirii ei pentru consemnarea personalității. Dintr-o dată deci intrarea în areopagul oamenilor mari a eroilor anonimi ai muncii a deschis portretisticii perspective și noi și multiple. În grafică, punerea în valoare a acestor perspective a atins rezultate remarcabile, deși poate încă nu chiar pe măsura grandorii etice care stă la baza viziunii contemporane socialiste asupra eroului și a ceea ce numeam la începutul comunicării ctitorie spirituală. Eforturile artiștilor noștri însă într-acolo se îndreaptă: mai în vîrstă sau tineri — artiști graficieni în exclusivitate sau pictori în principal —, Corneliu Baba, Ligia Macovei, Florica Cordescu, Paul Erdős, Octav Grigorescu ș.a. contribuie la eflorescența unei autentice diversități de stiluri grafice, care asigură continuitatea tradițiilor valoroase ale graficii noastre. Cu precizie realistă sau cu dominante lirice, într-o viziune sintetică sau analiză ascutită a fizionomiei, portretul în grafica românească actuală este pe drumul unei dezvoltări semnificative. Aspirația omului spre actul suprem de integrare, astfel încît evocarea mediului prin fizionomie să nu reprezinte doar o trăsătură stilistică proprie unuia sau altuia dintre artiști, ci un gest reflex al oricărui portretist îi preocupă pe cei ce s-au consacrat acestei vocații. Este vorba de a găsi în fizionomii acel punct de iradiere a forțelor sufletești care să cuprindă o nouă lumină în viața mediului, totodată exprimînd-o în esența ei. Există aici o posibilitate de a dezvălui ceea ce am putea numi capacitatea profetică a portretului.

MODELE TRADIȚIONALE ȘI OBSERVAȚII DIN REALITATE ÎN PICTURA MUNTENEASCĂ A VEACULUI AL XVIII-LEA: CAIETUL DE MODELE AL LUI RADU ZUGRAVUL¹

de TEODORA VOINESCU

Problema raportului în care se află, în decursul evoluției picturii medievale românești, pe de o parte, observația directă după natură — studiul realității înconjurătoare și transpunerea acesteia în pictură — și, pe de alta, respectul față de modelele tradiționale a fost destul de puțin cercetată pînă în prezent. În genere, istoricii și criticii de artă tind să acorde observației naturii, chiar cînd este vorba de opere ale artei medievale, același rol, deosebit de important, pe care îl deține în pictura modernă. Ei rămîn pe această poziție fie că au de-a face cu opere mai îndepărtate în timp, reprezentative pentru arta bizantină propriu-zisă, fie că au de-a face cu opere care vădesc tendințe de integrare a reflexelor picturii Renașterii și barocului în limbajul plastic al epocii respective.

Apariția sporadică a unor elemente inspirate din viață, adesea ca urmare a influenței exercitate de literatura populară — ca, de pildă, scenele de luptă și de muncă, folosirea temelor cu instrumente muzicale, motive zoomorfe cu semnificație simbolică, zugrăvirea horelor, a ȣiganilor ursari ș.a., — au fost adesea semnalate drept exemplificări ale procedurii observării naturii, deși în realitate ilustrarea acestor teme nu este — ca și în pictura bizantină și postbizantină — reprezentativă decît pentru procesul adaptării în repertoriul tematic al picturii medievale românești a unor aspecte localizate din viața contemporană.

Caietele de modele constituie documente prețioase atît pentru determinarea rolului pe care l-au jucat formele tradiționale, cît și pentru sesizarea pătrunderii elementelor inspirate din realitate, pe calea nu numai a folosirii modelelor după gravurile și ilustrațiile de carte occidentale, dar însuși a practicării de către zugravi a studiului direct după natură.

Caiete de modele *podlinik*-uri rusești, erminii grecești, versiunile textelor lui Dionisie din Furna — și desigur și alte redacții anonime mai vechi, de proveniență bizantină și sud-balcanică — au circulat în mediul artistic al zugravilor din Țara Românească². Dintre toate aceste genuri de lucrări, caietele de modele, a căror circulație este frecvent atestată³ mai ales

¹ Astfel prezentată problema caietelor de modele, ea a format obiectul comunicării ținute în sesiunea de comunicări științifice a secției a XIII-a, ce a avut loc cu ocazia sărbătoririi Centenarului Academiei Republicii Socialiste România. În această formă ea nu exprimă decît unul din multiplele și importante aspecte pe care le ilustrează prin bogatul lor conținut cele două manuscrise ale zugravului Radu.

² Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România păstrează un număr important de erminii de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca de pildă: ms. 1 283, *Erminie*, secolul al XVIII-lea; ms. 1 795, *Epistimia zografiei*; ms. 1 801, *Erminii. Manual de pictură bisericească*, secolul al XIX-lea; ms. 2 115, *Alcătuire a tot meșteșugul zugrăviei dupe izvodul părintelui Macarie întru sfînta mănăstire a Căldărușanilor*, secolul al XIX-lea (1805), și altele. Mai trebuie avut în vedere

și cunoscutul manuscris *Chipurile vechiului și noului testament*, 1709, Tirgoviște, operă a lui Antim Ivireanu, executată pentru domnul Țării Românești Constantin Brîncoveanu (lucrare azi în U.R.S.S., cf. ST. BERECHET, *Un manuscris de zugrăveală a Mitropolitului Antim*, în *Anuarul C.M.I.*, II, 1928, p. 128 și urm.). O copie a acestei lucrări a fost executată de talentatul miniaturist român preotul Flor (cf. G. STREMPER, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol. I, București, 1959, p. 69) și G. STREMPER, *Un cronograf ilustrat atribuit Mitropolitului Antim Ivireanul*, în *Romanoslavica*, XIII, București, 1966, p. 309 — 355 + 17pl.

³ În afară de transmiterea prin copiere, manualele și modelele de pictură se știe că se moșteneau din generație în generație și chiar se cumpărau. În însuși cuprinsul ms. 4 603 figurează, pe fila 54, o însemnare din care rezultă că Avram din Tirgoviște a cumpărat un număr însemnat de « izvoade » de la zugravul Stan.



Fig. 1. — Modele pentru zugrăvit prorociei și pe Sf. Ioan Botezătorul (după pictura din sec. XIV a bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 4602, f. 115 v.

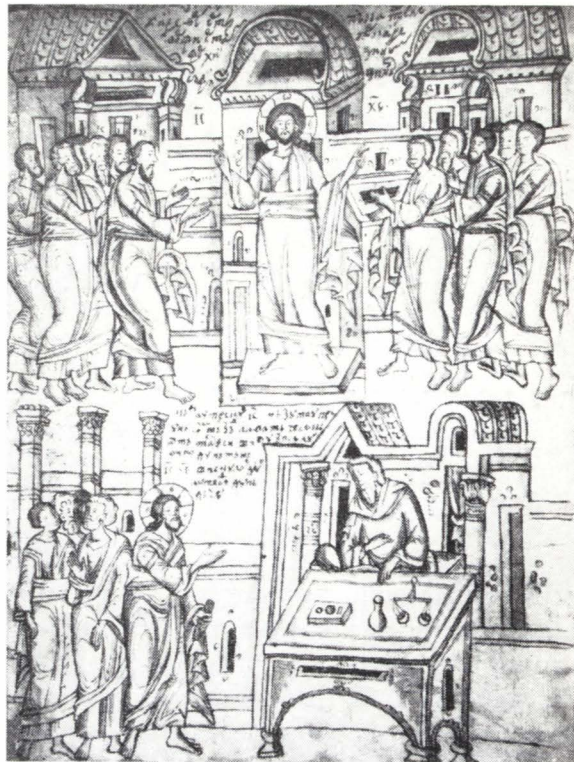


Fig. 2. — Cînd au șezut Isus în templu. Ms. 5307, f. 3 r sus.

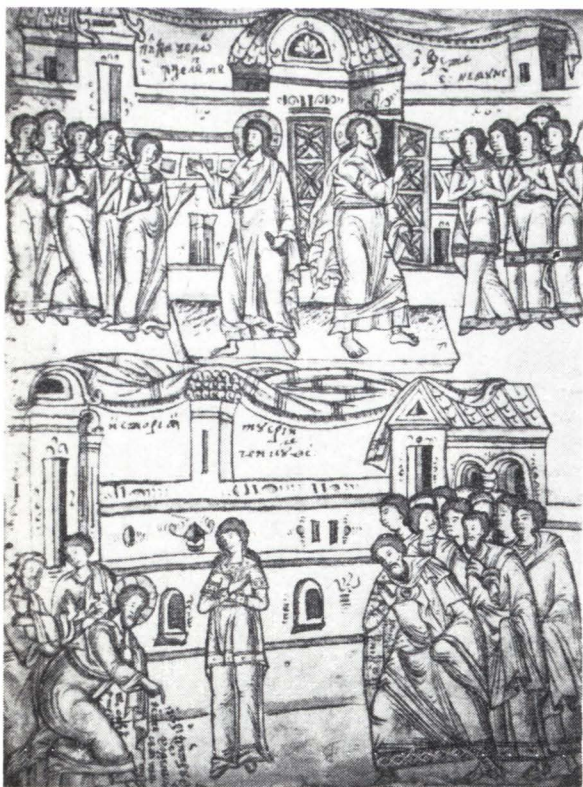


Fig. 3. — Pilda celor 5 fețe înțelepte și 5 nebune și Pilda muerii păcătoase (după pictura din sec. XIV a bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 5307, f. 5 r.



Fig. 4. — Lăsați copiii să vină la mine și Isus primit în casa Martei (după picturi din sec. XIV de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 5307, f. 5 v.



Fig. 5. — Când au venit două femei la ucenici și Când au adus ucenicii o baltă de pește (după picturi din sec. XIV de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 5307, f. 6 r.



Fig. 6. — Cina de la Emaus și Când au venit la cei zece ucenici și le-au spus lor Petre cele ce s-au întâmplat (după picturi din sec. XIV de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 5307, f. 7 v.



Fig. 7. — Pilda neghinei (după pictura din sec. XIV a bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 5307, f. 10 r.



Fig. 8. — Cînd au alergat Petru și Ioan la mormînt și Cînd au mers Isus cu apostolii și s-au făcut nevăzut de dinșii (după picturi din sec. XIV la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 5307, f. 10 v.

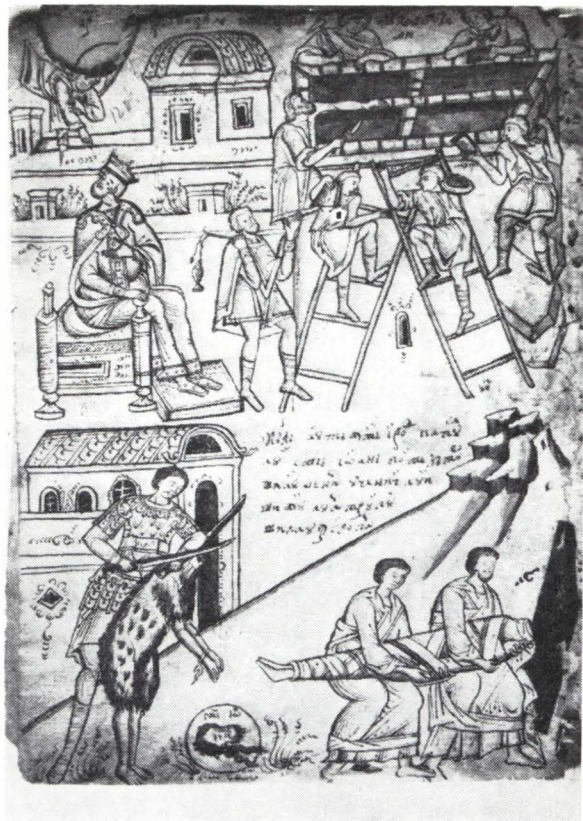


Fig. 9. — Casele acelea mai mari le vor zidi și Cînd au tăiat Irod capul Sf. Ioan Botezătorul și au venit ucenicii lui și i-au luat trupul și l-au îngropat (după picturi din sec. XIV de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 5307, f. 12 v.



Fig. 10. — Înmulțirea pîinilor. Foaie cu modele (după pictura din sec. XIV de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 4602, f. 102 v.



Fig. 11. — Batjocorirea (după pictura din sec. XIV de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 4602, f. 107 r.

în veacul al XVIII-lea, sînt — prin sumarul lor cuprinzător, prin varietatea lor, în comparație cu cuprinsul programatic, codificat al erminiilor și prin bogata lor ilustrație — cele care interesează direct studiul picturii din Țara Românească. Inițiate de zugravi în funcție de necesitățile lor profesionale, asemenea « caiete » constituie pentru artiști adevărate repertorii de modele, ce contribuie la transmiterea tipurilor iconografice, a formelor compoziționale tradiționale, alături de propriile lor încercări în studiul de atelier și după natură. Alături de modelele tradiționale reprezentînd figuri în diferite atitudini, personaje de diferite vîrste, studii de portret, din aceste colecții nu lipsesc nici elemente de peisaj⁴. Copierea — traducerea prin desen a modelelor mai vechi — rămîne fundamentul acestor culegeri, pictura în această privință dovedindu-se a fi încă o artă puternic tradițională. De altfel, transpunerea unui model inițial, devenit cu timpul o practică de atelier, face ca acest model să fie nu numai acceptat, dar considerat chiar ca necesar⁵. Erminiile — chiar în versiunile cele mai vechi — cuprind indicații « cum să scoți copii sau izvoade », ele recomandă ucenicilor, ca cel mai bun profesor, « caietele de modele »⁶.

În acest sens, o importantă contribuție la cunoașterea practicii picturii medievale românești aduc azi două manuscrise din colecția Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, inventariate sub numerele 4 603 și 5 307, în cuprinsul cărora partea fundamentală o constituie opera lui Radu, zugrav cunoscut în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, acesta fiind totodată și inițiatorul caietului de modele⁷. Contribuția zugravului Avram,

⁴ Cf. datele cu privire la caietul de modele al lui Grigore zugravul, publicate de C. SÂNDULESCU VERNA, în articolul său din *Biserica ortodoxă*, LV, nr. 7—10, iulie — octombrie 1937, p. 491. Caietul zugravului Grigorie, început în 1768, înainte de plecarea acestuia în Croația, unde a zugrăvit mănăstirea Lepavina, cuprinde, în afară de studii de atelier, modele, schițe după natură și numeroase studii de fundaluri cu păduri și peisaje marine.

⁵ Cf. hotărârile Conciliului celor 100 de capitle din veacul al XVI-lea, prin care, într-un moment de criză religioasă și artistică, s-a recomandat iconarilor să lucreze numai după modele tradiționale. Comentate de G. OSTROGORSKY, aceste hotărâri formează obiectul studiului acestuia *Les décisions du « Stoglav » concernant la peinture d'image et les principes de l'iconographie byzantine*, din *Recueil Th. Uspensky*, vol. I, partea a II-a, Paris, 1930, p. 393—411.

⁶ Cf. VASILE GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atit după redacțiunea lui Dionisie din Furna, tradusă în 1805 de arhimandritul Macarie, cit și după alte redacțiuni mai vechi, traduceri anonime*, Cernăuți, 1936, p. 66.

⁷ Numele său este azi dintre cele mai des citate din pictura veacului al XVIII-lea, fiind menționat în nenumărate rinduri tocmai ca autor al interesantului său caiet de modele, precum și ca autor al repictării parțiale a ansamblului de fresce din veacul al XIV-lea din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș. Descendent al unei familii de zugravi români, el s-a născut în primele decenii ale veacului al XVIII-lea. Meseria a învățat-o de la tatăl său, zugravul Mihai, cu care colaborează încă din tinerețe la zugrăvirea bisericilor mănăstirilor Cornet și Brădet. Recente cercetări ne permit să-i atribuim azi și zugrăvirea bisericii din Gura

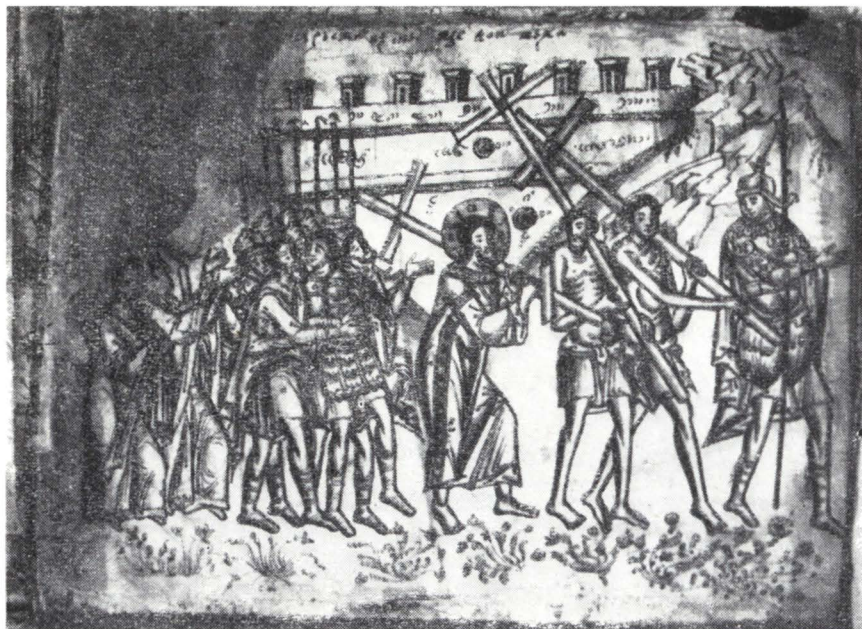


Fig. 12. — Drumul crucii (după pictura din sec. XIV de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș). Ms. 4502, f. 107 v.

reprezentant al unei școli locale de pictură din prima jumătate a veacului al XIX-lea, cunoscută în orașul Tîrgoviște, cît și cea a ucenicilor săi din aceeași vreme, este o consecință a faptului că modelele au circulat între 1833 și sfîrșitul veacului al XIX-lea printre zugravii din acest oraș, ajungînd astfel în cele din urmă și în posesiunea lui Avram. Este ceea ce explică faptul că manuscrisele sînt cunoscute mai ales sub titlul de *Caietul de modele al lui Avram zugravul din Tîrgoviște*.

Deși venite în colecția Academiei pe căi diferite⁸ și păstrate azi ca lucrări separate, atît conținutul acestor caiete, cît și succesiunea cronologică a desenelor ne determină a le considera ca formînd în realitate un singur caiet⁹.

În forma actuală, caietul 4 602 se compune din 148 de file cu desene. În caietul 5 307 figurează numai 53 de file. Toate filele sînt numerotate aici în continuare. Dimensiunile

Văii, ctitoria pîrcălabului Gheorghe din Bogdănești, terminată în 1758, pe fațada de miazăzi a căreia și-a lăsat autoportretul.

Caietul său de modele, menționat pentru prima oară în 1883 de MIHAIL KOGĂLNICEANU în articolul *Colecțiune de modele de pictură religioasă de dascălul Radu zugravul*, publicat în *Revista pentru arheologie, filologie și istorie*, a format obiectul a repetate studii, în care acesta figurează mai frecvent cu titlul de *Caietul de modele al zugravului Avram* (cf. OLGA GRECEANU, *Le livre du « zugrav » Abraham*, în *Arcades*, nr. 2, avril-juin, 1947, p. 24–36; V. BRĂTU-LESCU, *Comunicări. Schitul Bunea-Dimbovița*, în *B.C.M.I.*, 1933, nr. 76, aprilie-iunie; N. IORGA, *Le carnet d'un peintre roumain au XVII^e et XVIII^e siècles*; BARBU BREZIANU, *Rudimente de învățămînt artistic la « zugravii de subțire » din Moldova și Țara Românească*, în *S.C.I.A.*, an. IX, 1962, p. 79–105).

S-a presupus de către unii cercetători că inițiatorul caietului ar fi Mihai zugravul, tatăl artistului (cf. N. Iorga, *op. cit.*). Cercetarea caietului duce la concluzia că în cuprinsul acestuia nu figurează nici un desen care să poarte semnătura sa. Numele acestuia este menționat numai în legătură cu Radu zugravul, fiind subliniat faptul că acesta este fiul (sîn.) lui Mihai. Chiar și desenele după frescele de la Argeș la care se referă cei ce-l consideră colaborator la caiet poartă semnătura fiului său. În sprijinul poziției că Radu este autorul și inițiatorul caietului vin și analizele grafice care, după

păreră specialiștilor, se arată a reprezenta în tot caietul scrisul unei singure persoane, scris ce este al lui Radu zugravul pentru lucrările ce aparțin veacului al XVIII-lea și pînă în primii ani ai veacului al XIX-lea, ultima însemnare de la artist purtînd data 1802.

⁸ Ms. 4 602 a fost cumpărat de la un particular, după cum rezultă din următoarea însemnare de pe prima pagină: « cumpărat de la Ion Bican 18/31 dec. 1918 ». În cuprinsul acestui caiet figurează, în afară de desenele lui Radu, și cele ale zugravilor Ioniță (Niță) fiul lui Grigore din Tîrgoviște, modele datînd din perioada 1829–1831, ca și cele ale ucenicilor lui Avram, anume Stan, Mihăilă, Florea și Alecu plăpumarul, cele mai vechi dintre acestea datînd din anul 1833 și continuîndu-se pînă la sfîrșitul veacului al XIX-lea. Ms. 5 307 provine din colecția lui Mihail Kogălniceanu și a fost găsit de maiorul Pappazoglu în mănăstirea Bunea, după cum menționează chiar acesta în însemnarea de pe fila 56. Caietul cuprinde numai desene de Radu zugravul.

⁹ În acest sens pledează și faptul că în ms. 5 307 figurează o singură lucrare mai veche, datată 1759, majoritatea desenelor fiind opere posterioare anului 1775. În schimb, ms. 4 602 este în întregime constituit din lucrări anterioare anului 1775. De asemenea se observă că modelele după frescele din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș se găsesc împărțite în cele două caiete, deși ele în realitate constituie o singură serie.

hîrtiei sînt de $0,150 \times 0,220$ m pentru cele din veacul al XVIII-lea, desenele din secolul al XIX-lea fiind executate pe file de dimensiuni mai mari, $0,175 \times 0,240$ m. Diferența se remarcă și din punctul de vedere al calității hîrtiei, care este albă-gălbuie și mai groasă la desenele din veacul al XVIII-lea. Artiștii veacului al XIX-lea au folosit hîrtie subțire învîrgată și filigranată, la fel cu cea folosită de Rađu la unele desene din ultima perioadă a vieții sale. Avram singur desenează pe o hîrtie albăstruie-deschis. Diferența dintre desenele lui Rađu și cele din veacul următor rezidă și în tehnica folosită. Artiștii veacului al XIX-lea nu au folosit acuarela. Desenele lui Rađu sînt lucrate în peniță, în cerneală neagră sau sepia. Ele sînt colorate cu vopsele obținute din coloranți vegetali în tonuri de verde, verde-măsliniu, galben, cărămiziu, roșu-vișiniu, trandafiriu, liliachiu, cafeniu și albastru-cenușiu. Tonurile sînt armonizate în acorduri îndrăznețe de verde și roșu, verde cu cărămiziu, cît și în îmbinări delicate de tonuri deschise de albastru-cenușiu, roz-trandafiriu, liliachiu, cafeniu-deschis. Aurul nu este folosit decît într-o singură lucrare, la aureola unui sfînt dintr-o icoană. Pentru efecte picturale de alb și negru, zugravul, ca și alți miniaturişti contemporani, ca de pildă Grigorie zugravul și Popa Flor, au recurs la tehnica laviului. Urme de creion lasă să se



Fig. 13. — Pictură murală din secolul al XIV-lea de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș. Naos, peretele de miazănoapte.



întrevadă procedeul execuției, care constă întâi dintr-o schiță în creion, pe care zugravul o conturează apoi în cerneală, înainte de a o colora. Culoarele sînt indicate uneori numai în litere chirilice.

Din punctul de vedere al calității artistice, lucrările lui Radu se diferențiază de cele ale continuatorilor săi prin trăsături ce vădesc o mai strînsă legătură cu tradiția și prin realele sale însușiri de desenator.

Numeroase lucrări poartă semnătura artiștilor. Numele lui Radu zugravul apare în mai multe variante, care nu corespund însă unor anumite perioade din viața sa. El a semnat cînd simplu «Radu zugraf», cînd «Radu zugraf sîn Mihai zugraf», cînd cu titulatura de «Dascălul Radu zugraf» sau «Dascălul Radu zugraf sîn Mihai zugraf».

Însemnări scrise cu cerneală, consemnate de artiști în timpul vieții lor, indică evenimente din activitatea acestora ca și evenimente de familie. Se întîlnesc totodată date istorice, însemnări asupra unor fenomene atmosferice neobișnuite (ploi torențiale, cutremure, eclipse), extrase din erminii, tropare, canoane duhovnicești, invocații, texte liturgice, indicații de vopsele, socoteli, un descîntec de boală, o orație de nuntă, comenzi, contracte, care toate formează un bogat material informativ, ce imprimă caietelor o vie atmosferă de epocă. Cîteva adnotări ce cuprind socoteli sînt redactate în limbra greacă, restul fiind scrise în limba română.

Manuscrisele cuprind o bogată colecție de modele dispuse cîte unul sau două pe aceeași filă, fără o ordine iconografică programatică. Studiul materialului duce la clasificarea acestuia după subiecte, în mai multe grupe, și anume: studii de atelier, modele și studii pentru reprezentarea sfinților (profeți, apostoli, sfinți militari, mucenici etc.), modele reprezentînd «sărbătorile», teme liturgice și din *Vechiul și Noul testament*, teme din *Acatistul Maicii Domnului* și din *Apocalips*, episoade din viețile sfinților, conciliile ecumenice, studii pentru decorarea turlei Pantocratorului și a «arcului triumfal», icoane, portrete de ctitori, studiu de animale și păsări legate de ilustrarea *Zodiacului*, a Psalmilor 148 și 150 și a temei *Judecării de apoi*. O grupă importantă o constituie copiile după ansambluri vechi de picturi și în special cele după frescele din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, ca și copiile după ilustrații din cărți tipărite și cu gravuri în lemn.

Fig. 15. — Fiul risipitor. Gravură în lemn din Evanghelia învățătoare, Govora, 1642.



Prezentarea de față se limitează la semnalarea însemnătății, pentru problema enunțată la început, a desenelor lui Radu zugravul și în special a două categorii dintre acestea, și anume a celor legate de tradiția picturii veacului al XIV-lea în opoziție cu cele ce vădesc preocupările artistului pentru studiul după natură. Sînt de relevat astfel — din prima categorie — modelele lui Radu zugravul ce reprezintă siluete de profeți (ms. 4 602, f. 20 v și 115 v) (fig. 1)¹⁰, a căror tipologie și « măsură » se leagă de pictura veacului al XIV-lea din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, personaje cu trupuri înalte și gesturi largi, înveșmîntate în ample și bogate drapaje, sfinți militari somptuos îmbrăcați în zale aurite (ms. 4 602, f. 119 r și 117 v)¹¹, precum și o serie de compoziții reproducînd picturile din naosul și altarul aceluiași monument (ms. 5 307: f. 3 r — Cînd au șezut Hs în templu (fig. 2), f. 3 v — Sfîntul Marcu, f. 5 r — Pilda celor 5 fete înțelepte și 5 nebune și Pilda muerii păcătoase (fig. 3), f. 5 v — Lăsați copiii să vie la mine și Isus primit în casa Martei (fig. 4), f. 6 r — Cînd au venit două mueri la ucenici și Cînd au adus ucenicii o baltă de pește (fig. 5), f. 6 v — Parabola Samariteanului și Hristos se arată pe munții Galileii, f. 7 v — Cina de la Emaus și Petru și Ion vestind pe apostoli (fig. 6), f. 8 r — Prinderea, f. 8 v — Mironosițele vestind pe apostoli

¹⁰ Compară cu fig. 263 și 265 din articolul Curtea Domnească din Argeș, în B.C.M.I., an. X—XVI (1917—1923),

București, 1923.

¹¹ Compară cu fig. 224, 225 din art. cit. mai sus.

Fig. 16. — Fiul risipitor. Gravură în lemn din Evanghelia învățătoare, Govora, 1642.





și Hristos arătându-se apostolilor, f. 9 v — Coborîrea de pe cruce și punerea în mormînt, f. 10 r — Pilda neghinei (fig. 7), f. 10 v — Cînd au mers Petru și Ioan la mormînt și Cînd au mers Isus cu Iacob și s-au făcut nevăzut de dînsul (fig. 8), f. 12 v — Pilda celui ce a zidit turn și Cînd au tăiat Irod capul sfîntului Ioan (fig. 9); ms. 4 602: f. 102 v; Înmulțirea pîinilor (fig. 10), f. 103 r — Irod întrebînd pe farisei, f. 103 v — Cînd au șezut Isus la cină cu apostolii, f. 107 r — Cînd și-au vîndut veșmintele Xs. (Batjocorirea) (fig. 11), f. 107 v — Drumul crucii (fig. 12)¹². Importanța și ponderea acordată de artist acestor picturi sînt mărturia rolului de prim ordin pe care pictura de la Argeș l-a deținut nu numai în cursul evoluției picturii medievale a veacului al XIV-lea, dar și în procesul de integrare a acestor forme tradiționale în sinteza nouă a picturii veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea. Studiul comparativ dintre cărțile de modele și picturile bisericii Sf. Nicolae Domnesc (fig. 13) duc la concluzia că numărul de modele scoase de zugrav este cu mult mai mare decît cel menționat de cercetătorii anteriori¹³. Toate aceste desene au fost executate înainte de reparația ce s-a făcut, după socoteala noastră, în jurul anului 1759, și nu în 1766, cum se menționează obișnuit de către unii cercetători, aceasta cu atît mai mult cu cît ctitorul reparației, Sandu Bucșenescu, moare în 1760 și deci este știut că lucrarea s-a executat înaintea morții acestuia. În acest sens pledează și faptul că față de pictura actuală schițele redau unele scene (Batjocorirea și Ducerea crucii) în întregime, precum și unele scene cu subiecte ce nu se mai pot identifica în ansamblul reparat¹⁴. Prin aceasta, modelele lui Radu zugravul devin și prețioase documente cu privire la cunoașterea vechiului aspect al decorației murale din veacul al XIV-lea.

Nu fără știință artistul a înscris între modelele sale și scena minunii sfintei Euthimia (ms. 4 602, f. 89 v), după cea din pronaosul mănăstirii Cozia. Tema, neidentificată iconografic de cercetătorii de pînă acum ai ansamblului de la Cozia din veacul al XIV-lea, o identificăm și o legăm de ilustrarea Sinodului al VII-lea. Reprezentată pentru prima oară —

¹² Compară cu fig. 210, 229, 215, 212, 206, 203, 209, 204, 205, 207, 209, 261, 273, 223, 282 și 284 din Curtea de Argeș, loc. cit., și cu nr. 54, 60 și 124 din Gr. Ionescu,

Curtea de Argeș, București, 1940.

¹³ Cf. Curtea de Argeș, loc. cit., p. 184—186.

¹⁴ Cf. fila f 7 r și 8 r. ms. 5 307.

dacă considerăm stadiul cunoștințelor noastre după ansamblurile de pictură ce păstrăm — la Cozia, ea se întâlnește frecvent în picturile școlii de la Hurez și se menține în veacul al XVIII-lea în unele dintre monumentele bucureștene, la biserica Dintr-o zi și Kretzulescu, de pildă.

Un sprijin important în compoziție și tratare găsește artistul și în scoaterea modelelor din cărțile ilustrate tipărite în veacul al XVII-lea, ca de exemplu *Pilda fiului risipitor* din *Evangelhia învățătoare* (fig. 14, 15, 16), tipărită la Govora¹⁵ în 1642 și sinoadele ecumenice după gravurile în lemn din *Îndreptarea legii*, tipărită la Tîrgoviște în 1653 (ms. 5 307, f. 11 r, ms. 4602 f. 81 v). Toate aceste desene sînt în măsură să ilustreze și să justifice rolul modelului într-o epocă în care fundamentul practicii picturii era menținerea tradiției, iar baza învățămîntului artistic în primul rînd experiența predecesorilor.

Dar Radu zugravul nu se limitează la simple operații de copist; el își exercitează mîna și ochiul prin schițe variate după natură, în care urmărește în special formele corpului omenesc, gesturile și atitudinile personajelor în mișcare. Toate aceste exerciții au jucat un rol important în formația sa artistică și sînt semnificative pentru înțelegerea întregului proces al evoluției picturii muntenesti, în care — ca și în opera lui Radu zugravul — se distinge lesne aceeași dublă orientare: pe de o parte, legătura cu tradiția, ce se menține permanent; pe de alta, tendința din ce în ce mai evidentă spre o viziune nouă, care să permită cultivarea unei arte înnoite, în măsură să răspundă momentului social pe care-l trăia artistul.

Caracteristică pentru viziunea nouă la care ajunsese artistul este figura sfîntului Ioan Botezătorul (ms. nr. 5 307, f. 37 v) (fig. 17), ca și prezența, printre desenele sale, a chipului unei tinere fete în costum de epocă cu accesorii de vînătoare (fig. 18), ce amintește totodată de sibilele tradiționale ce împodobeau fațadele bisericilor brîncovenesti, ca și de gravurile și desenele artiștilor călători străini, cu a căror artă lucrarea lui Radu zugravul trădează evidente contaminări.

¹⁵ Cf. ms. 5 307, f. 11 r.



Fig. 18. — Femeie în costum de epocă, cu tolă. Ms. 5307, f. 37 r.



Fig. 19. — Biserica din Gura Văii. Friza de portrete de pe fațada de miazăzi.

Gradul în care artistul a folosit cunoștințele dobândite prin studiile asupra cărora ne informează caietul de modele se poate constata prin analiza celor două ansambluri de pictură executate de artist între 1758 și 1761, în biserica din Gura Văii și la schitul Brădet, ansambluri în care regăsim câteva dintre modelele din caiet și recunoaștem linia diriguitoare a activității sale, concepția pe care artistul și-o făcuse despre pictură, locul pe care-l ocupa tradiția, ca și inovația.

În reprezentarea *Duminicii mironosițelor* și în *Duminica orbului* de la biserica din Gura Văii, ca și în ilustrarea ciclului vieților sfinților Dimitrie și Nestor de la Brădet, fidelitatea față de modelul din caiet este mai mult decât evidentă.

Totodată, folosirea modelului nu l-a împiedicat, ci dimpotrivă l-a ajutat să realizeze la Gura Văii, în icoana de hram, o operă personală plină de atmosferă. Deși animată de duh popular, icoana sfântului Gheorghe de la Gura Văii păstrează în esență conținutul transcendent al picturii bizantine cu care se familiarizase pictorul prin copierea modelelor tradiționale.

Cea mai semnificativă operă pentru observarea naturii este însă friza de portrete ce decorează fațada de miazăzi a bisericii din Gura Văii, pictură inedită, în care artistul a înlocuit figurile de sibile și profeți (caracteristice decorării bisericilor postbrîncovenesti) cu o friză de portrete ale contemporanilor săi, între care s-a reprezentat și pe sine, urmînd linia tradițională a portretelor de meșteri deschisă încă de la mijlocul veacului al XVII-lea prin portretul lui Dragomir de la Băjești. Personajele se profilează pe albul zidului, încadrîndu-se armonios, ca o ilustrație bine pusă în pagină, în spațiul delimitat de linia rotundă a arcadelor. Ele se succed începînd de la stînga spre dreapta, după cum urmează: Ana gazda zugravilor, soția moșului Ion meșterul, reprezentată în picioare, cu mîna întinsă arătînd către o masă, pe care sînt așezate obiecte casnice, între care artistul a reprezentat o cană și un țoi. Pictorul a reușit să zugrăvească în această femeie îmbrăcată țărănește o frumoasă figură plină de noblețe. Urmează Gheorghe, un bărbat tînăr, într-un costum apropiat de cel boieresc, expresie a unui țaran ajuns cu timpul boier de țară, așezat întocmai

ca un donator. Centrul panoului este ocupat de autoportretul zugravului, reprezentat ținând o cobză în mână, a cărei explicație s-ar găsi în faptul că în mediul sătesc în care trăiau zugravii erau adesea și cîntăreții satelor, fapt confirmat și prin prezența în caietul de modele al artistului a textului unei orații de nuntă. Urmează portretul moșului Ion, « gazda zugravilor », în care artistul redă o vigoasă figură de țăran vîrstnic, înveșmîntat în portul specific locului. Acestuia îi urmează preotul satului, figură plină de sobrietate. Friza se încheie cu silueta unei zvelte tinere fete în costum de epocă, ce ține în mână o ramură cu trei floricele delicat colorate într-un roșu-grenat. În acest ansamblu, artistul, pornind de la realitate, a reușit să dea, cu tot decorativismul, o pagină mai mult tipică decît individuală a portretelor de țărani, dar în care se vădesc, dincolo de repetarea modelului tradițional, posibilitățile sale de a reda realitatea, cu toate resursele puține și simple.

Cele două tendințe deosebite ce se interferează în cuprinsul caietului de modele al lui Radu zugravul ilustrează întregul proces de elaborare a principalelor trăsături stilistice ce vor caracteriza pictura Țării Românești la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Cercetătorul poate să urmărească neconținut, în paginile acestui caiet, atît linia descendentă a pierderii treptate a legăturilor cu izvoarele de tradiție bizantină, cît și linia ascendentă pe care se situează operele rezultate din studiul direct al naturii. Mai greu de urmărit la început, această din urmă linie devine tot mai evidentă, pînă la covîrșitoarea predominare a picturii cu caractere esențialmente profane de la mijlocul veacului al XIX-lea. Prin acest dublu aspect, caietul de modele prezentat mai sus se adresează în egală măsură atît istoricului artei medievale, preocupat de urmărirea tradiției, cît și cercetătorului picturii moderne, care găsește aici firul unei arte de tip nou.



Fig. 20. — Biserica din Gura Văii. Autoportretul lui Radu zugravul din friza de pe fațada de miazăzi.

ASUPRA FORMĂRII SPAȚIULUI INTERIOR ÎN ARHITECTURA MEDIEVALĂ A ARMENIEI ȘI GEORGIEI*

de SORIN ULEA

Arta medievală a Orientului creștin este, nu e nevoie s-o mai spunem, un fenomen extrem de complex, căci la formarea și dezvoltarea ei milenară a contribuit geniul artistic al multor popoare: sirieni, anatolieni, iranieni, greci, romani, caucazieni, slavi, români. Alături de greci, unele dintre ele au făcut — o vreme mai mult sau mai puțin îndelungată — parte integrantă și foarte activă din imperiul bizantin. Tocmai această conlucrare a și dat artei bizantine propriu-zise sinteza admirabilă pe care i-o recunoaștem cu toții. Totodată însă, este locul să amintim că în ultimele decenii se remarcă tendința crescândă și justificată a savanților din mai multe țări de a scoate în lumină contribuția originală a tuturor acelor popoare fără a căror activitate creatoare nu poate fi temeinic explicată imensa varietate în unitate a artei Orientului creștin în ansamblul ei. Dar tocmai pentru înțelegerea și evaluarea mai justă a contribuțiilor despre care vorbeam, devin din ce în ce mai necesare studii comparative sistematice și multilaterale; cu alte cuvinte, nu numai între o anumită școală națională și Bizanț — cum s-a făcut de pildă, cu remarcabile rezultate, pentru arta rusă — ci și între toate școlile naționale între ele. Acesta și este gândul din care a pornit intenția noastră de a ne ocupa mai de aproape de fiecare școală în parte, urmînd a prezenta aici, ca început, cîteva observații și considerații generale asupra unor probleme de arhitectură medievală armeană și georgiană. Am ales ca temă *formarea spațiului interior*, deoarece socotim că modul de a vedea și a simți acest spațiu dezvăluie unele din cele mai intime și mai specifice trăsături ale geniului artistic al fiecărui popor în parte.

Cercetarea comparativă a arhitecturii Georgiei și Armeniei arată vizitatorului străin că în Caucaz există două dintre cele mai originale școli ale artei medievale creștine. Ele sînt foarte personale amîndouă. Dovadă, printre altele, că fiecare dintre ele a produs unele tipuri interesante de monumente, necunoscute celeilalte. Totodată însă, vizitatorul străin este izbit de existența în perioada clasică — finele secolului al VI-lea și secolul al VII-lea — a altor tipuri de monumente, în care specificul național se manifestă în detalii, — ca de exemplu tratarea diferită a fațadelor — structura și principiile de bază rămînînd *absolut aceleași*. Se poate vorbi deci, în cazul acelor monumente, de un concept arhitectonic comun, *caucazian*, explicabil prin comunitatea spirituală dintre cele două popoare vecine, care s-au dezvoltat în condiții istorice foarte asemănătoare. Acest concept caucazian e ilustrat în primul rînd de acel tip vestit, foarte popular în ambele țări, ai cărui reprezentanți de frunte sînt, în Georgia, biserica Djvari din Mțheta (circa 600) (fig. 1 și 2), iar în Armenia biserica Ripsimé din Ečmiadzin (618) (fig. 3 și 4). Planul acestui tip e foarte complex: un patrat cu patru abside în axe comunică, prin patru nișe diagonale, cu patru camere de colț.

* Comunicare pentru al XIII-lea Congres de studii bizantine, Oxford, septembrie 1966. Această comunicare va fi dezvoltată într-un amplu articol.



Fig. 1. — Biserica Djvari din Mțheta, Georgia.

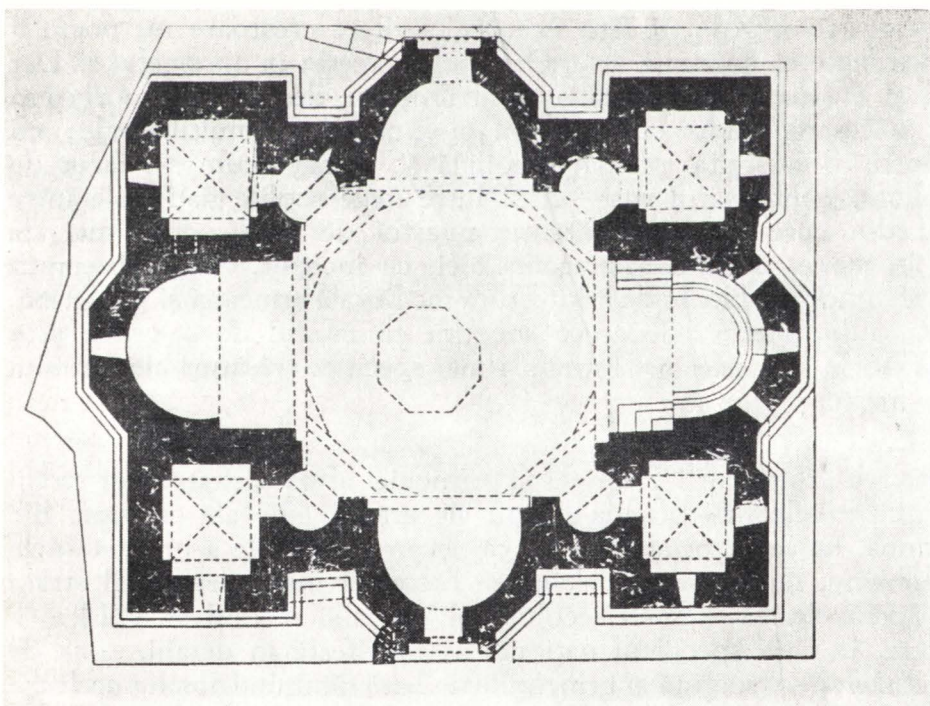


Fig. 2. — Planul bisericii Djvari din Mțheta, Georgia.

Totul e înscris într-un dreptunghi și dominat de o cupolă. Deși dimensiunile monumentelor nu sînt prea mari, impresia pe care o produce spațiul interior — mai ales la Djvari — e de neuitat. Absidele profunde și larg deschise, nișele zvelte din colțuri, arcurile trompeleur convergînd de jur împrejur, în patru rînduri succesive, spre a se transforma într-o cupolă vastă și calmă, toate lucrează în infailibilă colaborare, creînd senzația unui grandios spațiu sferic, extensibil parcă la infinit. Tocmai extrema centralizare a spațiului, precum și marea complexitate a planului, fac, credem, din aceste monumente de perfectă realizare tehnică

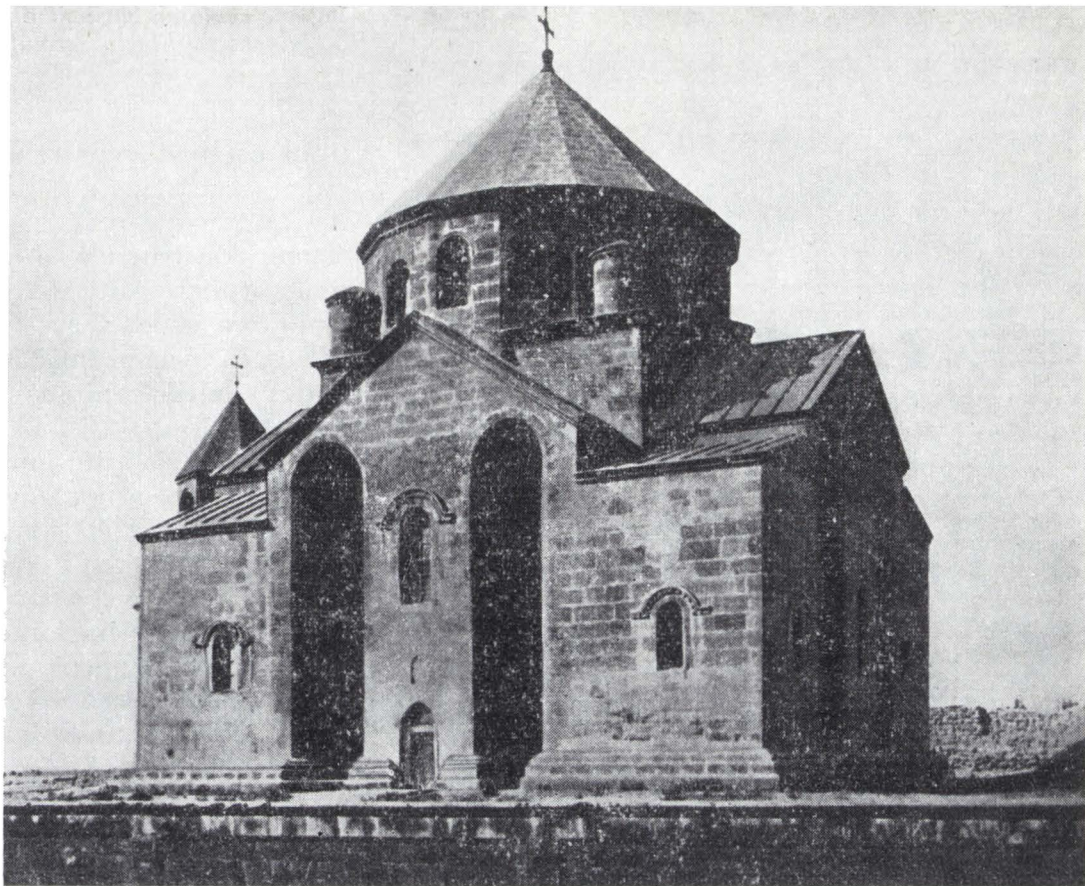


Fig. 3. — Biserica Ripsimé din Ečmiadzin,
Armenia.

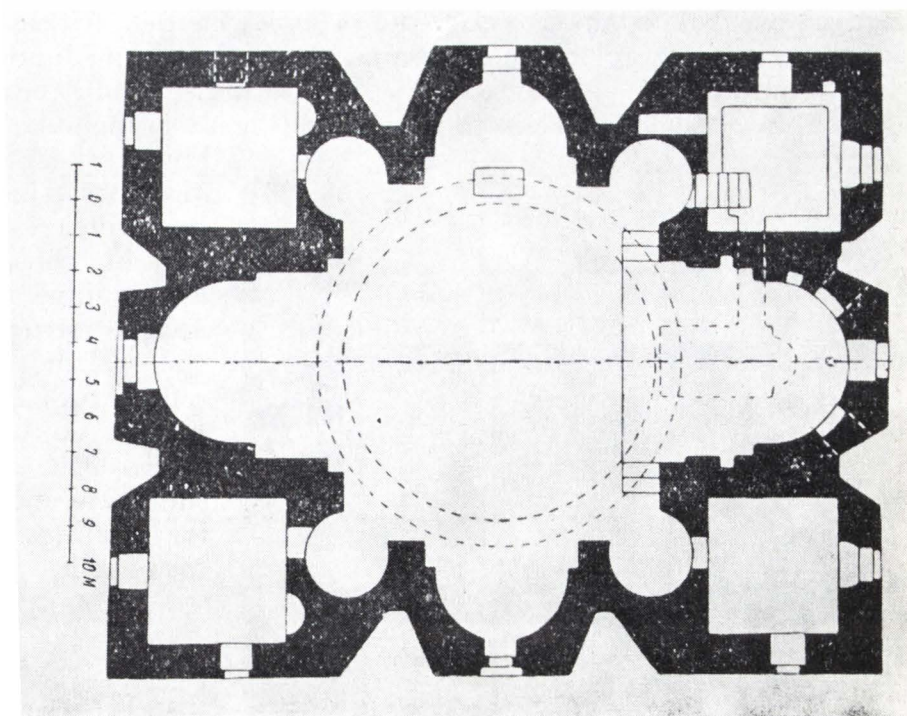
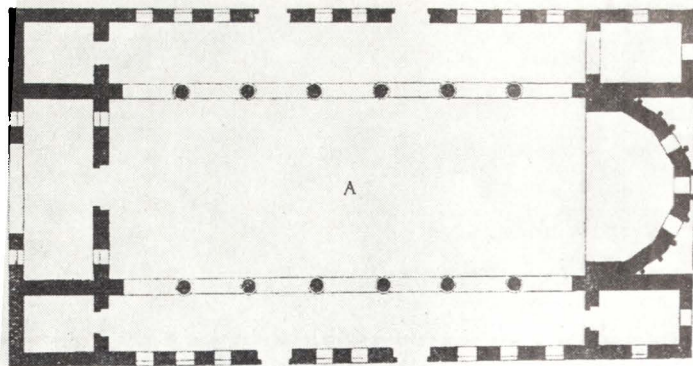


Fig. 4. — Planul bisericii Rip-
simé din Ečmiadzin, Armenia.

Fig. 5. — Planul bazilicii din Turmanin, Siria de nord. Finele secolului al V-lea.



tipul cel mai reprezentativ al arhitecturii caucaziene din perioada clasică, tip ce pare a rezuma întreaga experiență constructivă a arhitecturii de până atunci. Iată de ce socotim că lămurirea genezei acestui tip este revelatoare pentru mai buna înțelegere a dezvoltării genului constructiv al caucazienilor.

Dar să aruncăm, mai întâi, o scurtă privire asupra explicațiilor date până acum genezei tipului Djvari-Ripsimé. J. Strzygowski credea că nucleul original a fost o construcție pătrată cu cupolă, care a primit ulterior patru abside și patru nișe pentru sprijinirea turlei și cupolei, apoi două camere la răsărit pentru nevoi liturgice și, în sfârșit, două camere la vest, al căror rost autorul nu-l explică. Savanții georgieni în frunte cu prof. Ciubinașvili au adoptat o schemă apropiată, considerând însă că nucleul original a fost un tetraconc — biserica din Dzveli Gavazi, datată de ei în sec. VI — ale cărui abside au apărut nu din nevoi constructive, ci datorită simbolismului crucii. O explicație

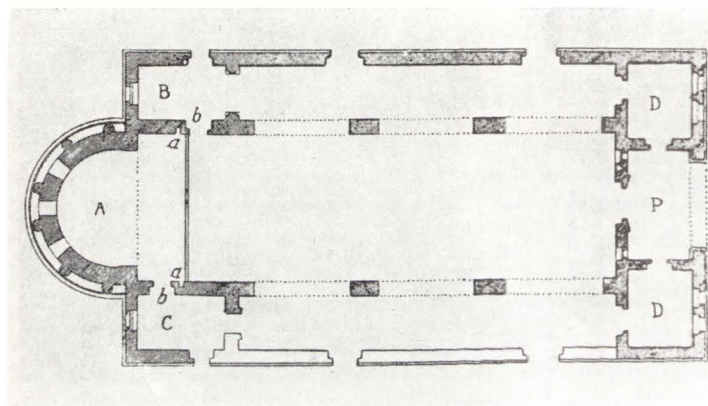


Fig. 6. — Planul bazilicii din Kalb-Lozeh, Siria de nord. Finele secolului al V-lea.

de alt ordin a dat prof. J. Baltrušaitis. Constatind că forma planului bisericilor de tipul Djvari-Ripsimé se întâlnește și în sculptura decorativă a unor biserici georgiene — Savané, Țugruğașeni, Nikorțminda — el crede că e vorba de o trăsătură innăscută a spiritului caucazian, aprioric aplecat spre complicare, spre « la méditation sur des épures géométriques ». De aici și « atectonismul » arhitecturii Caucazului, adică lipsa de corespondență, în cazul bisericilor noastre, între planul exterior

dreptunghiular și planul interior bazat pe linii curbe. Explicația este subtilă și ingenioasă, însă incompletă, pentru că se limitează numai la plan, fără a lua în considerare structura spațială a monumentelor, geneza și evoluția acestei structuri. De altfel, trebuie spus că motivele decorative la care se referă prof. Baltrušaitis aparțin unor biserici cu patru sau șase secole mai târzii decât cele de tipul Djvari-Ripsimé. Nu încap deci îndoială că formelor atât de specifică a fost inspirată tocmai de planul bisericilor amintite,

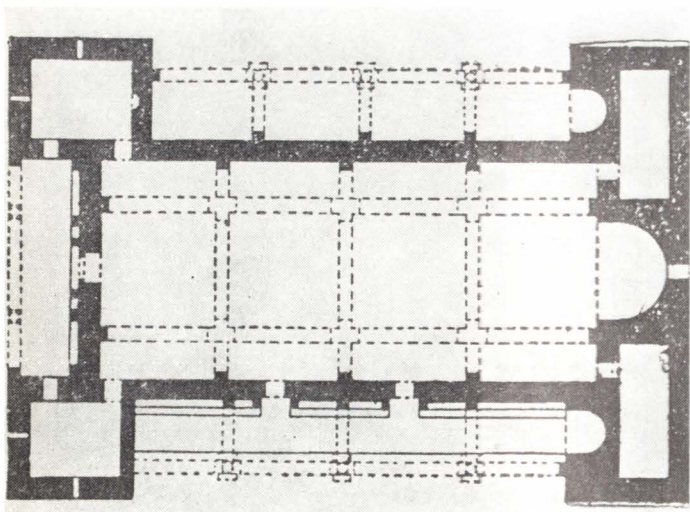


Fig. 7. — Planul bazilicii din Ereruk, Armenia. Finele secolului al V-lea.

biserici care, atît prin marele lor prestigiu, cît și prin alcătuirea lor insolită, au impresionat puternic pe arhitecții și decoratorii caucazieni din veacurile următoare.

Stabilirea cronologiei arhitecturii medievale armene și georgiene provoacă nu puține dispute între specialiștii celor două țări, mai ales cu privire la prioritatea invenției unor tipuri de monumente. Există totuși un acord cvasi unanim asupra unui fapt esențial: 1. Perioada de începuturi e dominată de tipul bazilical, venit împreună cu creștinismul din Siria și Asia Mică și cunoscînd apogeul în marile bazine cu trei nave din veacul al V-lea și începutul celui următor. 2. Perioada clasică — finele secolului al VI-lea și secolul următor — e perioada dominației absolute a construcțiilor cu cupolă, în majoritate centralizate sau manifestînd o vizibilă tendință spre centralizare. Care sînt fazele pregătitoare ale acestei perioade clasice e o problemă ce nu poate fi socotită rezolvată, puținele biserici cu cupolă atribuite de unii savanți veacurilor al VI-lea, al V-lea sau chiar al IV-lea fiind date ipotetic fără argumente categorice. Vom sprijini de aceea reconstituirea genezei tipului Djvari-Ripsimé nu pe aceste datări, ci pe cele două capete de pod ferme, pornind însă invers, adică de la arhitectura clasică a Caucazului, înapoi către începuturi.

O caracteristică esențială a arhitecturii caucaziene clasice este predominarea bisericilor al căror plan are la bază crucea, prelucrată într-o bogată varietate de forme. Or, atît acest fapt, cît și perfecțiunea realizării tehnice a edificiilor presupun, în mod necesar, o îndelungată perioadă anterioară, în care constructorii au experimentat progresiv tot felul de combinații posibile pe baza planului în cruce. Fapt este că, ajungînd cu timpul la realizarea unui plan complex — pătratul cu abside în axe și nișe în colțuri — ei au înscris la un moment dat acest plan într-un dreptunghi, creînd astfel tipul Djvari-Ripsimé. Cum s-a ajuns la asemenea paradoxală înscrisoare a unei structuri atît de centralizate într-un perimetru longitudinal, înscrisoare care a cerut, de altfel, tragerea în lungime a absidelor de pe axa est-vest, prin intercalarea a cîte unei bolți semicilindrice între fiecare din ele și pătratul central? Considerăm că aici e vorba nu de extinderea unui nucleu centralizat pînă la perimetrul unui dreptunghi, ci de *fuzionarea a două concepte spațiale diferite*. Pe de o parte, spațiul centralizat, specific Caucazului. Conceptul acestui spațiu a derivat, așa cum bine arată cercetătorii georgieni și armeni, din locuința țărănească (*ghlatun* în Armenia și *darbazi* în Georgia) descrisă încă de Xenofon și Vitruviu și compusă — azi, ca și atunci — dintr-o încăpere pătrată acoperită cu o cupolă. Pe de altă parte, spațiul longitudinal specific vechilor bazine caucaziene de origine nord-siriană. În momentul în care au ajuns la virtuozitate în construirea complexă a spațiului centralizat, arhitecții caucazieni, în căutare de noi posibilități de aplicare a ingeniozității lor, au trecut cu curaj la prelucrarea bazilicii, imprimîndu-și în interiorul ei propria lor viziune spațială. Faptul că și-au ales drept înveliș exterior o formă longitudinală considerăm că se datorește, fără îndoială, marelui prestigiu de care se bucura încă în perioada clasică a arhitecturii caucaziene vechea bazilică. O arată de altfel numărul apreciabil de asemenea edificii — e adevărat, cu cupolă — construite în această vreme.

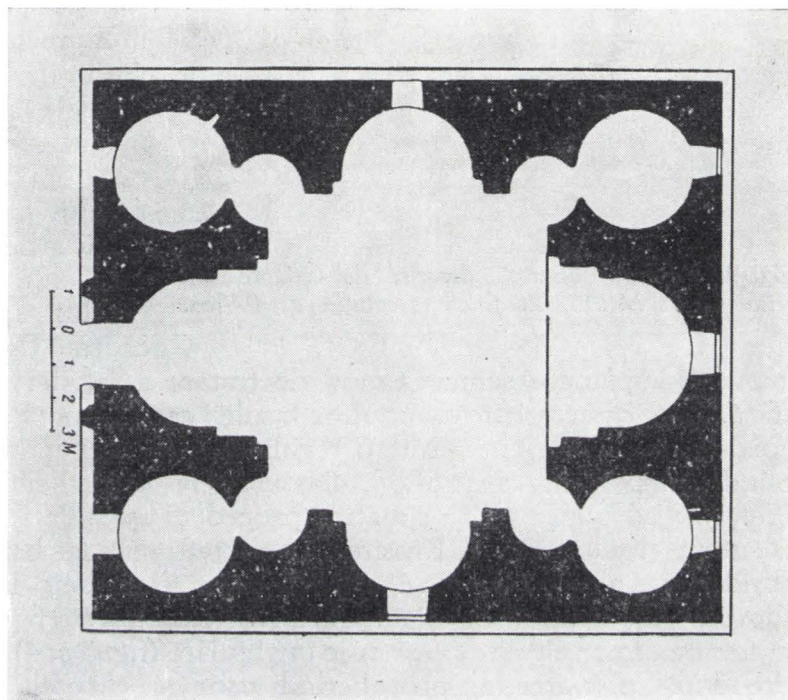


Fig. 8. — Planul bisericii din Avan, Armenia.

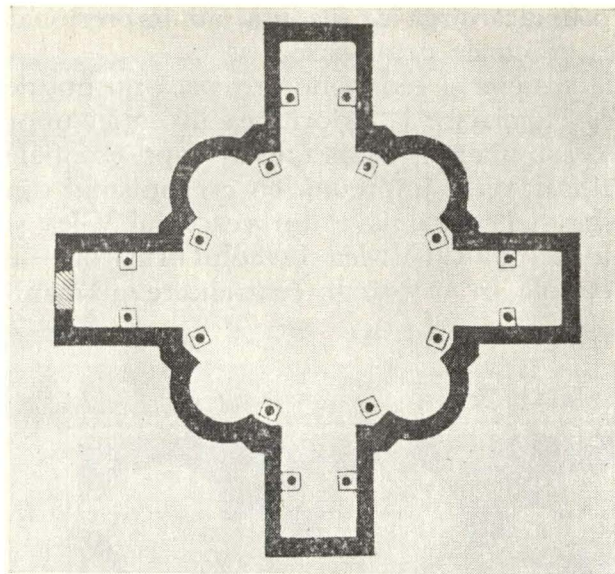


Fig. 9. — Planul bisericii descrise de Grigore din Nisa (Asia Mică), la finele secolului al IV-lea.

unei fațade plane. Asemenea mod de tratare a fațadei de est, din care altarul nu iese în afară, e o caracteristică a multor biserici caucaziene. Ea vine tot din arhitectura bazilicilor nord-siriene, unde constituia o regulă aproape generală încă din veacurile IV—V, exprimînd, după remarca prof. J. Lassus, « le goût hellénistique pour les façades planes ». Preferînd, din motive de simetrie, procedeul ascunderii absidei altarului într-o fațadă plană, creatorii tipului Djvari-Ripsimé, care puseseră la baza planului lor o structură cu patru abside, nu au făcut decît să extindă acest procedeu la toate laturile dreptunghiului. E adevărat că, simțind nevoia tratării mai expresive a fațadelor, armenii, mai severi, au tăiat în fiecare dintre ele cîte două nișe unghiulare (fig. 3 și 4), iar georgienii, cu spirit mai înflorit, cîte două nișe-arcade, protuberînd ușor și capetele absidelor (fig. 1 și 2). Dar bisericile armenesti din Avan (circa 600) (fig. 8) și Aramus, în care cele patru fațade sînt perfect plane, fără nici o întrerupere, ilustrează, considerăm, faza inițială a procesului, fază din plin dominată tocmai de « gustul elenistic pentru fațadele plane ». Și astfel, « atec-tonismul » nu ne mai apare ca o trăsătură inerentă a caucazienilor, ci ca rezultat al rolului pe care l-a jucat estetica elenistică în formarea arhitecturii lor, arhitectură care a fost adusă să-și ascundă concavitățile sub învelișul fațadelor plane.

Este profund interesantă această luptă și apoi îmbinare sintetică a două genii atît de diferite. În interior, viziunea caucaziană a înfrînt pînă la urmă tensiunile longitudinale ale spațiului bazilical, transformîndu-l, centralizîndu-l cu totul, eliberîndu-l de orice piedici optice (coloane, piloni) și imprimîndu-i o unitate absolută. Cît de puternică a fost tendința centralizantă se poate vedea și din faptul că pînă și încăperile de colț — tradițional pătrate

Contribuția vechilor biserici caucaziene de origine nord-siriană la realizarea tipului Djvari-Ripsimé e demonstrată de doi factori principali:

1. Prezența celor patru încăperi de colț. Dacă cele două încăperi de la est ar putea fi motivate și prin necesități liturgice — deși știm azi că rolul liturghiei în alcătuirea planurilor bisericilor din acea vreme era relativ redus —, cele două încăperi de vest, fără nici o funcție specială și inexistente la alte tipuri de monumente, nu pot fi explicate decît ca derivînd din vestitele încăperi-turnuri ce străjuiau fațadele marilor biserici nord-siriene: Turmanin (fig. 5), Kalb-Lozeh (fig. 6) etc. Un exemplu pregnant de asemenea construcții pe pămînt caucazian îl constituie impozanta bazilică armenescă de la Ereruk (fig. 7).

2. Înscrierea, adică « ascunderea » altarului tripartit (absida semicirculară încadrată de cele două camere de colț) în zidul

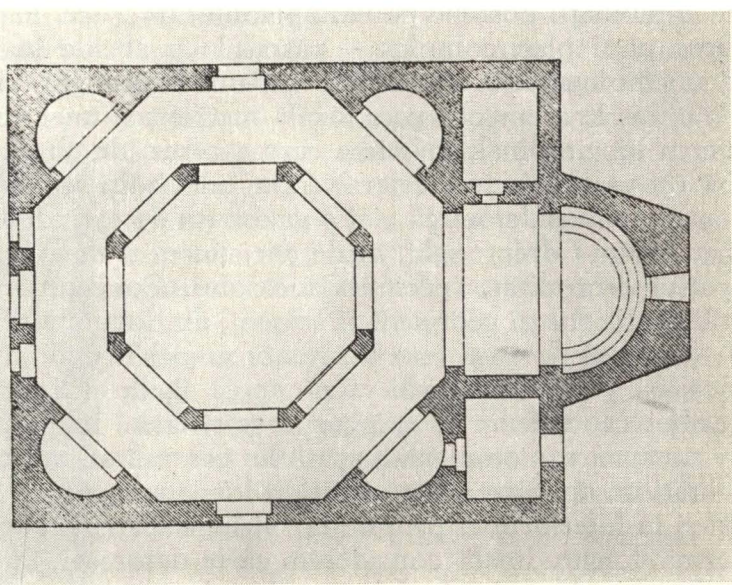


Fig. 10. — Planul bisericii din Ezra, Siria de sud.

sau dreptunghiulare – au luat la Avau o formă circulară (fig. 8). Este evident că în traseul unor asemenea încăperi, ca și de altminteri al întregului plan al bisericilor de tipul Djvari-Ripsimé, se simte atracția specifică artistului caucazian spre jocul « epurelor geometrice ». Acest joc al fanteziei nu poate fi subestimat în studierea arhitecturii țărilor Orientului și mai ales în Georgia și Armenia. Dar trebuie precizat că *nu el* a creat planurile bisericilor, ci că a acționat în limitele unor condiții date. Mai precis, el a prezidat la ingenioasa îmbinare, dezvoltare și șlefuire a unor elemente de plan aparținând unor edificii de diverse tipuri, *dinainte existente*. Căci ideea de bază – crucea cu nișe diagonale – era larg cunoscută în Orientul apropiat încă din veacul al IV-lea, după cum aflăm din vestita scrisoare a lui Grigore din Nisa (fig. 9). Ideea de a plasa cele două nișe diagonale de est îndărătul încăperilor de colț ale altarului tripartit era, de asemenea, cunoscută de multă vreme, după cum o dovedesc bisericile siriene de la Bosra și Ezra (fig. 10) (începutul veacului al VI-lea). În sfârșit, cele două încăperi de vest derivă, după cum am arătat, din bazilicile caucaziene de origine nord-siriană (fig. 7).

La exterior însă, edificiile elenistice și apoi romane ale Caucazului precreștin pregătiseră de cinci-șase secole optica georgienilor și mai ales a armenilor cu estetica fațadelor plane, estetică ce primea, o dată cu introducerea bazilicilor creștine ale Siriei, un sensibil spor de prestigiu.

Aducând însă chiar și « anvelopei » bazilicale o puternică reproporționare, precum și o modelare *sui generis* a fațadelor, menită să dea unele indicații asupra structurii spațiului interior, artiștii armeni și georgieni au reușit să creeze monumente care, prin contopirea monolitică a unor elemente inițial contrarii, mărturisesc originalitatea și vigoarea geniului constructiv al caucazienilor. Aceste monumente oferă privitorului nu numai emoții estetice de neuitat, dar și amplu prilej de meditație asupra rolului hotărâtor al imaginației îndrăznețe și al forței de abstractizare în construirea elementului fundamental al arhitecturii: spațiul, și, în primul rând, spațiul interior.

PICTURILE MURALE DIN BISERICA EVANGHELICĂ DIN MĂLÎNCRAV

de VASILE DRĂGUȚ

Biserica evanghelică din Mălîncrav¹ se mîndrește a fi tezaurierul celui mai frumos ansamblu de picturi murale gotice din Transilvania. Despre aceste picturi s-a scris destul de mult, bibliografia lor fiind deosebit de bogată², și totuși problemele de datare, de iconografie și de atribuire stilistică sînt departe de a fi epuizate.

Reluînd în discuție zestrea de pictură a acestui monument, ne propunem să facem cunoscută schema iconografică integrală și totodată să valorificăm o seamă de repere, a căror analiză este în măsură să ducă la soluționarea definitivă a problemei datării. În viitor, o dată cu extinderea cercetărilor asupra materialului comparativ de epocă din mediile artistice ale Europei centrale, se va putea trece și la discutarea amănunțită a datelor stilistice pe care, în rîndurile de față, le vom comenta numai în treacăt.

★

Situată la poalele unui deal cu linii molcome, în acea regiune de un farmec blînd a podișului vălurit dintre Tîrnava Mare și Olt, biserica ev. din Mălîncrav este un monument modest, o adevărată biserică de țară. Fațadele i-au fost desfigurare de la începutul veacului nostru, mai exact de o refacere neîndemînatică, datorită căreia exteriorul întregii construcții este deconcertant de nou.

La interior, impresia neplăcută a primului contact se schimbă. Peretele nordic al navei este acoperit de sus pînă jos cu picturi, o adevărată sinteză a vechiului și noului testament, iar corul se înfățișează cu o sărbătorească decorație pe fond azuriu, care vibrează în lumina filtrată prin marile ferestre gotice. Față de aspectul provincial popular al picturilor din navă, aspect caracteristic pentru cele mai multe dintre picturile gotice păstrate în Transilvania, cele din cor aduc noutatea unei ținute pretențioase, de artă cultivată în ateliere evoluat, cu ecouri stilistice din marile centre din apusul și mijlocul Europei.

Întregul ansamblu, navă și cor, formează cel mai important mănunchi de picturi murale gotice din Transilvania, fiind totodată unul dintre cele mai bogate din întreaga Europă de centru. Semnalate încă din 1852³, asupra acestor picturi cercetătorii au adăstat în repetate ocazii, atribuindu-le cînd mijlocului secolului al XIV-lea⁴, cînd sfîrșitului aceluiași secol⁵. Mai recent, Radocsay Dénes consideră că au fost executate de trei meșteri diferiți,

¹ Mălîncrav, raionul Sighișoara, regiunea Brașov.

² Pentru bibliografie, vezi VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, Edit. Academiei, 1959, p. 413, nota 1; RADOCSAY DÉNES, *A középkori magyarország falképei*, Budapesta, 1954, p. 109–110.

³ KÖVÁRI I., *Erdély régiségei*, Pesta, 1852, p. 227–228.

⁴ ÉBER L., *Tanulmányok magyarország középkori fal-festményeiről műemlékei*, Budapesta, 1915, IV, p. 74–86; LÁZÁR B., *Miklós mesternek a Kolozsvári testvérek apjának*

művei. *Magyar Művészet*, 1938, XIV, p. 375–384. Éber datează picturile din navă la mijlocul secolului al XIV-lea, în timp ce Lázár încearcă să dovedească, cu argumente greu de acceptat, că imaginea sfințului Gheorghe din cor — peretele sudic — este opera pictorului Nicolae din Cluj, tatăl vestiților sculptori Martin și Gheorghe, și ar data din anii 1360–1370.

⁵ HEKLER ANTON, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937, p. 74–75.

începînd din ultimul sfert al secolului al XIV-lea pînă la începutul secolului următor ⁶, în timp ce prof. V. Vătășianu plasează picturile din cor către sfîrșitul veacului al XIV-lea, iar pe cele din navă în a doua jumătate a secolului al XV-lea ⁷.

Înainte de a trece la prezentarea iconografică și la o rediscutare a problemei datării picturilor din biserica ev. din Mălîncrav, este utilă — pentru motive care se vor vedea — o scurtă prezentare a monumentului însuși.

Datînd probabil din prima jumătate a secolului al XIV-lea, fiind ridicată prin grija familiei nobiliare de mari latifundiari Appafi, biserica ev. din Mălîncrav este o construcție de tip bazilical, cu trei nave. Toate navele sînt acoperite cu plafoane de lemn ⁸ și, dată fiind subțirimea zidurilor și lipsa contraforților, este probabil că nu au avut niciodată boltiri de zid. Plafonul navei centrale a fost refăcut în 1792, cu care ocazie a fost coborît puțin, stricîndu-se astfel partea superioară a picturilor de pe peretele nordic. În partea vestică, înglobat navei centrale, se ridică un masiv turn clopotniță de plan pătrat, cu patru niveluri și foișor de lemn. Portalul vestic, în arc frînt cu profile gotice, a fost zidit, accesul în biserică fiind azi posibil doar prin portalele de sud și de nord. De o parte și de alta a turnului vestic, în extremitățile navelor laterale, au fost amenajate două încăperi, cea sudică destinată școlii bisericești, iar cea nordică capelei funerare a familiei ctitorilor. Actualmente se păstrează aici doar cîteva pietre de mormînt neinteresante din punct de vedere artistic, cea mai frumoasă piesă — un sarcofag monumental, opera de căpetenie a sculptorului Elias Nicolai (secolul al XVII-lea) — aflîndu-se acum în Muzeul din Budapesta.

Corul dreptunghiular cu absidă poligonală are o frumoasă boltă gotică pe ogive. Nervurile se sprijină pe console cioplite cu grijă, unele decorate cu frunze, iar două în formă de mici baldachine destinate să adăpostească statuete. Pe cheia de boltă a absidei este săpată inscripția APPA, dovadă că cel puțin partea răsăriteană a bisericii a fost construită cu sprijinul familiei Appafi, stăpînitoare de întinse latifundii în partea locului.

Spre deosebire de nave, al căror aspect este predominant romanica viziune spațială, ca mod de a concepe raportul dintre goluri și plinuri, corul este în mod vădit exponentul unei alte epoci artistice, fiind în toate detaliile sale — bolți, ferestre, nervuri, console — opera unui atelier gotic. Această diferență de concepție arhitectonică în construcția celor două părți ale bisericii este rezultatul firesc al unor etape succesive de edificare, corul gotic fiind opera unei acțiuni de « modernizare » a vechiului monument.

Privind picturile care acoperă peretele nordic al navei, constatăm că ele au suferit importante stricăciuni în zona ferestrelor, de asemenea în zona arcadelor. Este evident că aceste stricăciuni se datoresc modificărilor gotice care au fost aduse monumentului: lărgirea vechilor ferestre și montarea unor cadre cu profiluri gotice, precum și schimbarea traseului arcadelor din semicerc în arc frînt. Tot atunci a fost transformat și traseul arcului triumfal. Aceste modificări — neesențiale — aduse navelor au fost însoțite de o reconstrucție integrală a corului și absidei, singura parte structural gotică a monumentului. Notînd faptul că transformările gotice au ocazionat distrugerea, în anumite zone, a picturilor din navă, trebuie să remarcăm că în cor, dimpotrivă, decorația pictată se suprapune formelor arhitectonice, demonstrîndu-se astfel că au fost executate ulterior ⁹.

Reținînd aceste observații pentru mai tîrziu, este locul acum să trecem la analiza programului iconografic așa cum se prezintă în cele două părți ale bisericii.

Picturile care decorează peretele nordic al navei centrale sînt în bună măsură decolorate datorită acțiunii corozive a stratului de var care le-a acoperit îndelungată vreme. Decolorarea, adăugată redactării confuze a unor scene și dimensiunilor reduse, face dificilă descifrarea imaginilor care se desfășoară în cinci registre, pe aproape întreaga înălțime a peretelui.

Dincolo de aparența încețoșată, povestirea care face obiectul acestor picturi se dovedește a fi coerentă și ușor de urmărit, cu observația că aspectul general al desfășurării

⁶ RADOCSEY DÉNES, *op. cit.*, p. 101.

⁷ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 418 și, respectiv, p. 768.

⁸ Plafoanele navelor laterale sînt, în prezent, înclinate, urmînd panta acoperișului.

⁹ O prezentare mai detaliată a monumentului, la VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 217—218, fără să se distingă însă cele două etape de construcție.



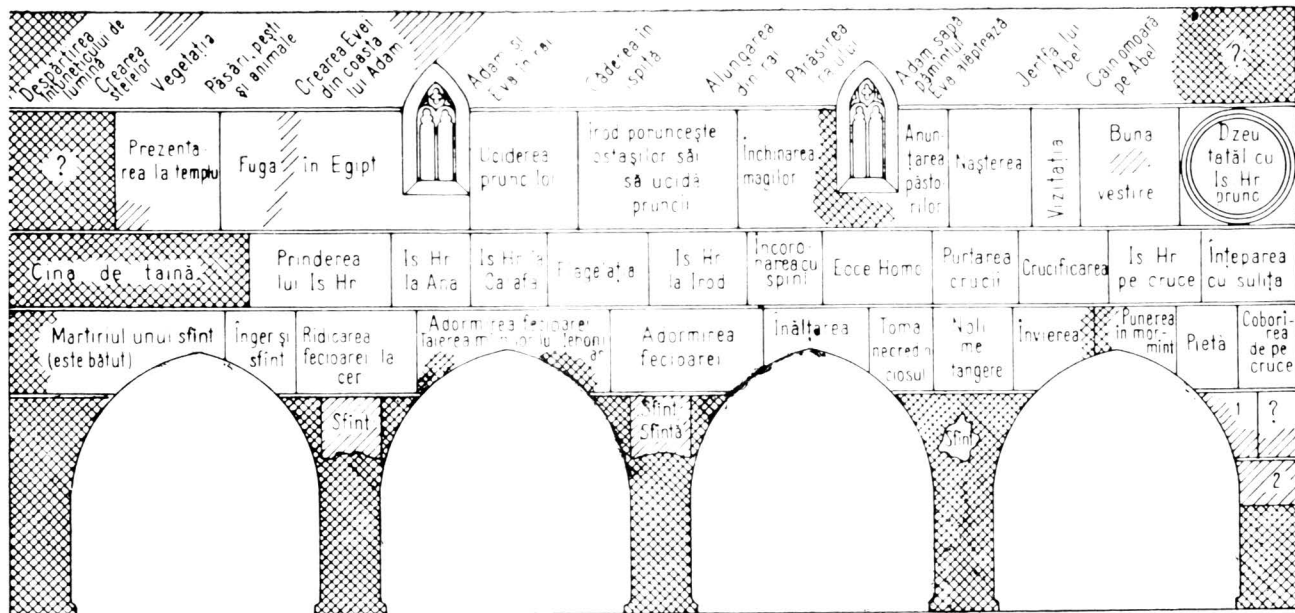
Fig. 1. — Biserica ev. din Mălîncrav, corul (Foto J. Fischer).

scenelor este cel al unei scrieri bustrofidonice: în registrul superior, ordinea scenelor este de la stînga la dreapta, în registrul următor de la dreapta la stînga, în cel de-al treilea registru din nou de la stînga la dreapta și așa mai departe ¹⁰.

Registrul superior este consacrat ciclului Genezei din *Vechiul testament*, ilustrat prin *Despărțirea luminii de întineric*, *Facerea stelelor*, *Crearea vegetației*, *Crearea păsărilor*,

¹⁰ O identificare a picturilor din navă a publicat și Éber

László în articolul citat. Vom menționa pe parcurs diferențele mai importante de citire.



- 1 = Sfântă ingenuchiată
2 = Doi sfinți închiși într-o cetate cu crenele

- Zone cu pictura foarte degradată sau fără pictură
Zone cu pictura degradată

Fig. 2. — Biserica ev. din Mălîncrav; schema iconografică a picturilor din nava centrală, peretele nordic.

peștilor și animalelor, Crearea Evei (Eva iese din coasta lui Adam), Adam și Eva în rai, Păcatul original, Izgonirea din rai, Părăsirea raiului (Adam și Eva ies pe poarta raiului), Adam și Eva pe pământ (Adam sapă pământul, iar Eva leagănă copilul), Cain și Abel aducând jertfe, Cain omoară pe Abel, zonă deteriorată ¹¹.

Registrul secund debutează printr-o prezentare simbolică, destul de rar întâlnită, care înfățișează hotărîrea lui Dumnezeu-tatăl de a-și trimite fiul pe pământ. Într-un meda-

¹¹ ÉBER L. notează aici o scenă pe care o intitulează Remușcările lui Cain.

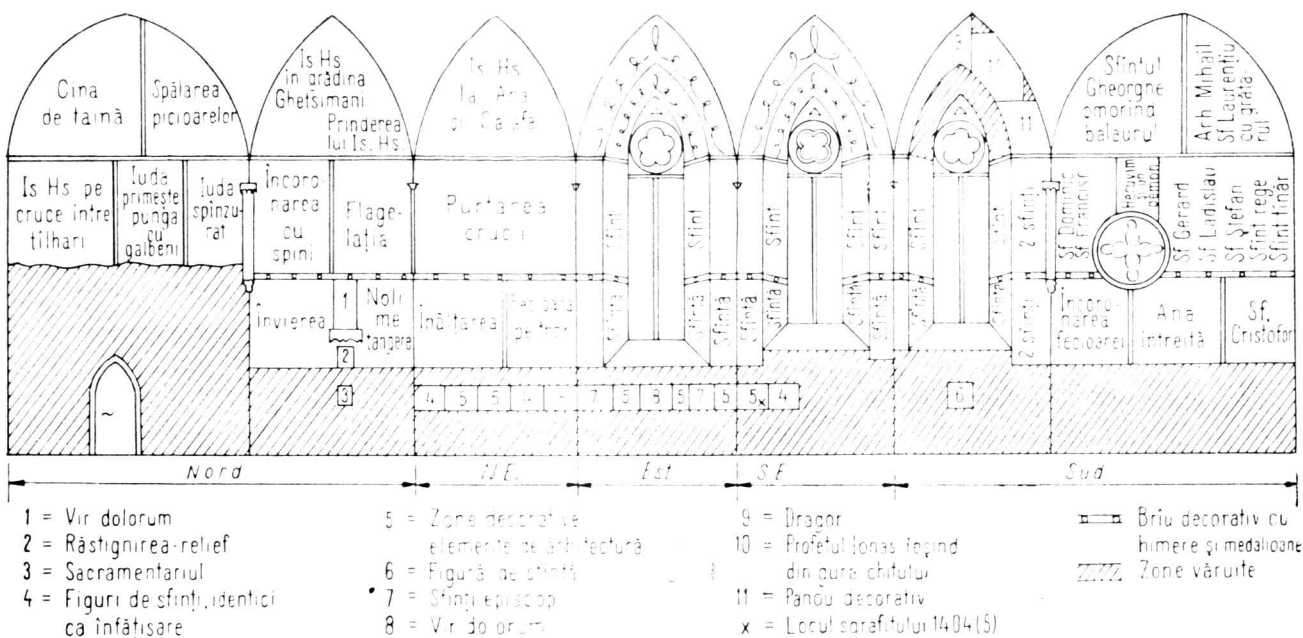


Fig. 3. — Biserica ev. din Mălîncrav; schema iconografică a picturilor murale din cor și absidă.

lion înscris într-un dreptunghi, Dumnezeu-tatăl, așezat pe un curcubeu, ține pe genunchi pe pruncul Isus; acesta are în mână un ruluu – legea cea nouă. În stînga este îngenunchiat arhanghelul Gavril. În continuare, registrul cuprinde obișnuita povestire a faptelor din Noul testament: *Buna vestire, Visitația, Nașterea lui Isus, Anunțarea păstorilor, Închinarea magilor, Irod poruncește ostașilor să ucidă pruncii*¹², *Uciderea pruncilor, Fuga în Egipt, Prezentarea la templu, zonă deteriorată* (Éber recunoaște aici scena *Isus la 12 ani în templu*).

Cel de-al treilea registru începe cu o zonă foarte rău păstrată, în care mai poate fi totuși identificată *Cina cea de taină*, în continuarea căreia Éber mai văzuse, la începutul secolului, scena *Isus pe Muntele Măslinilor*. În continuare descifrăm scenele *Prinderea lui Isus, Judecata lui Ana, Judecata lui Caiafa, Judecata lui Irod*¹³, *Încoronarea cu spini, Judecata lui Pilat* (*Ecce Homo*!), *Purtarea crucii, Răstignirea, Isus pe cruce, Înțeparea cu sulița*.

Registrul al patrulea cuprinde următoarele imagini: *Coborîrea de pe cruce, Pietă, Punerea în mormînt, Învierea, Noli me tangere, Toma necredinciosul, Înălțarea, Adormirea Maicii Domnului, I* (Maria întinsă pe catafalc, Isus cu sufletul ei în brațe), *Adormirea Maicii Domnului, II* (arhanghelul taie mîinile lui Iechonias), *Înălțarea Mariei* (Isus în mandorlă cu Maria în brațe), scenă deteriorată (un înger dă ceva unui sfînt hirsut), scenă deteriorată reprezentînd martiriul unui sfînt (este bătut).

Registrul al cincilea cuprinde o serie de imagini foarte rău păstrate, situate în partea superioară a stîlpilor. Panouri de mici dimensiuni cuprindeau figuri de sfinți și scene de martiriu¹⁴.

Problemele ridicate de analiza acestor picturi sînt mult prea bogate pentru a fi epuizate în cadrul propus pentru articolul de față. Vom sublinia în primul rînd prezența unor elemente de evidentă tradiție bizantină: dezvoltarea și canonul de reprezentare a ciclului morții Mariei, de asemenea rezolvarea de ansamblu a scenelor din *geneză*. Este adevărat că, în general, modul de tratare a desenului și cromaticii nu aparține ariei de artă bizantină, dar concepția iconografică a *genezei*, ca și fondul alb pe care se desfășoară scenele – convenție cu caracter simbolic pentru a evidenția cadrul extraterestru al ciclului – sînt specifice artei de tradiție bizantină și ne vom întîlni cu aceste particularități în mod constant în pictura medievală românească, exemplele moldovenești fiind prin excelență cunoscute¹⁵.

Specific bizantină este și redactarea *Adormirii Maicii Domnului*, potrivit tipului iconografic denumit *Koimesis*. Relativ rară în arta catolică, reprezentarea morții Mariei urmasse inițial canonul iconografic bizantin – în care Maria apare întinsă pe catafalc înconjurată de apostoli –, canon abandonat ulterior în favoarea compoziției pe verticală, în care Maria este susținută de îngeri. De altfel, începînd din secolul al XII-lea, în iconografia catolică tema *Adormirea Mariei*, atît de respectată în arta bizantină, face treptat loc *încoronării*¹⁶, care se va bucura de o largă răspîndire și prețuire. Este însă important de reținut că, mai ales în centrele în care influența bizantină a continuat să fie puternică, dar și în centre mai îndepărtate – în acest caz în domeniul miniaturii –, reprezentările de tip *Koimesis* persistă pînă în secolul al XIV-lea. Tripticul catedralei din Tivoli (secolul al

¹² Éber L. nu distinge această scenă.

¹³ Éber L. nota aici *Isus la Pilat*. În realitate, personajul în fața căruia se află Isus are coroană, ceea ce arată că pictorul s-a călăuzit după Evanghelia lui Luca, în care se menționează și judecata lui Irod (Luca, 23, 7–11). Judecata lui Irod apare și în ciclul cristologic al deambulatoriului mănăstirii ioanite din Strakonice (Boemia, mijlocul secolului al XIV-lea) (*Gotická nástěnná malba v zemích českých*, I, Praga, 1958, p. 126–149).

¹⁴ Pe stîlpul estic, acoperit acum de balconul orgii, Éber recunoștea figura lui Ion evanghelistul; pe stîlpul următor se mai distinge o figură de sfînt; pe stîlpul al

treilea sînt vizibile două figuri: un sfînt călugăr cu cirje și o domniță; pe stîlpul al patrulea abia se mai zărește o figură. Pe stîlpul vestic sînt două panouri: în unul se vede o sfință îngenunchată, în celălalt o cetate cu ziduri crenelate în care sînt închiși doi sfinți.

¹⁵ În legătură cu aceasta, vezi și V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 767.

¹⁶ S-ar părea că pentru prima oară în Italia, imaginea încoronării fecioarei a fost realizată în mozaicul absidei bisericii Santa Maria în Trastevere, la cererea papei Inocențiu al II-lea (1140). Promovată de Vatican, această imagine s-a răspîndit în scurtă vreme în întreaga lume.

XII-lea)¹⁷, pictura capelei din Liget (către 1200)¹⁸, pictura de pe bolta corului bisericii din Sainte-Marie-aux-Anglais (1220–1230)¹⁹, un vitraliu al catedralei din Chartres (după 1200)²⁰, relieful din timpanul portalului sudic al transeptului bisericii din Münster-Strassburg (1230–1240)²¹, mozaicul cu vădite amprente bizantine executat de Iacopo Torriti în absida bisericii Santa Maria Maggiore (1295)²², miniaturile din *Epistolario di Giovanni di Gabaiana* (1259)²³, din *Breviarium cum calendario* (sfârșitul secolului al XIII-lea – începutul secolului al XIV-lea)²⁴, din *Psaltirea abației din Peterborough* (începutul secolului al XIV-lea)²⁵, din *La Légende de Saint Denis* (1317)²⁶ sau din *Libro corale* (secolul al XIV-lea)²⁷ sînt mărturii ale rezistenței în iconografia catolică a temei Koïmesis, printre ultimele realizări de real prestigiu artistic trebuind a fi citate acelea datorate lui Duccio di Buoninsegna²⁸ și Andrea Orcagna²⁹.

În zonele provinciale, cu deosebire în acelea în care contactul cu arta bizantină era facilitat fie prin intermediul Italiei, fie de vecinătatea unor țări ortodoxe, iconografia tradițională a *Adormirii* a avut o viață mai îndelungată, uneori, ca la Mălincrav, apropierea de canonul specific bizantin fiind evidentă. Într-adevăr, într-o serie de biserici mai modeste din țările Europei centrale – la Turnišče (Slovenia, 1383)³⁰, la Brandys nad Labem (Boemia, cca. 1330–1340)³¹, la Čečejevce (Slovacia, al doilea sfert al secolului al XIV-lea)³², la Šamorin (Slovacia, al doilea sfert al secolului al XIV-lea)³³, la Podolinec (Slovacia, mijlocul secolului al XIV-lea)³⁴, la Rimavske Brezovo (Slovacia, 1380?)³⁵ se reproduce în forme nu întotdeauna suficient înțelese schema iconografică din Koïmesis³⁶.

Aspectul tradițional al figurării *Adormirii Mariei* din monumentele citate este mai întotdeauna asociat unui stil provincial, în care se citesc cu ușurință sugestiile ilustrațiilor gotice de manuscris. La Mălincrav este important de notat faptul că s-a respectat întru totul schema tradițională, fiind înfățișat și episodul specific bizantin al profanării lui Iechonias³⁷.

O altă temă, care ridică probleme speciale atât prin raritatea ei, cât și prin complexitatea simbolică, este reprezentarea *treimii*. Am văzut că la Mălincrav această temă are următoarea redactare: într-o mandorlă, Dumnezeu-tatăl este așezat pe un curcubeu ținînd pe genunchi pe pruncul Isus; în dreapta sa este îngenunchiat arhanghelul Gavril în atitu-

¹⁷ FERDINANDO BOLOGNA, *Les origines de la peinture italienne*, Leipzig, 1963, p. 18.

¹⁸ PAUL DESCHAMPS & MARC THIÉRY, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, p. 62, p. II, XVI.

¹⁹ *Ibidem*, p. 8.

²⁰ *Ibidem*, p. 8. Autorii volumului citat, după ce subliniază originea bizantină a temei *Adormirea Mariei*, mai amintesc de numeroasele portale din Franța decorate cu aceeași temă (secolele XII–XIII), de asemenea o pictură în capela din Aubazat (către 1200) și alta la Ambarès-et-Lagrave (p. 8).

²¹ MAX HAUTTMANN, *Die Kunst des frühen Mittelalters, Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, 1929, p. 577 și 729.

²² ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'art*, vol. II, Paris, 1906, p. 448 și 450, fig. 302.

²³ Padova – Muzeul Domului, ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol III, Milano, 1904, p. 486–489, fig. 463.

²⁴ Frankfurt a.M. – Stadtbibliothek, IV/3. GEORG SWARZENSKI & ROSY SCHILLING, *Die Illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in frankfurter Besitz*, Frankfurt a.M., 1929, pl. XXXI.

²⁵ Bodleiana-Oxford, ms. Barlow 22, ERIC G. MILLAR, *La miniature anglaise du XIV^e et du XV^e siècle*, Paris & Bruxelles, 1928, p. 23.

²⁶ Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 2091, fol. 36. HENRI MARTIN, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris & Bruxelles, 1924, pl. 29.

²⁷ Modena, Biblioteca Estense, *Libro corale* XI, H. 8, A. Venturi, *op. cit.*, p. 472–473, fig. 452.

²⁸ Imaginea *Adormirii* apare la Duccio în vestita *Maestà* din domul din Siena (1308–1311), în care, de altfel, sînt încă evidente și tradițiile limbajului plastic bizantin, așa-numita « maniera greca ».

²⁹ Tabernacolul din Or San Michele – Florența (1348–1359) (MAX KARLINGER, *Die Kunst der Gotik, Propyläen Kunstgeschichte*, VII, Berlin, 1927, p. 459).

³⁰ FRANCE STELE, *Monumenta Artis Slovenicae, La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935, p. 3, 15–16, 19–20, 23, 24, 31, 36 și 39–40.

³¹ Cercetare personală, de asemenea *Gotická nástěnná malba v zemích českých*, vol. I, Praga, 1958, 217–229, il. 72. Pentru alte exemple din Boemia: la Pohodělice (cca. 1323), la Malenice (după 1325), la Bubovice (către 1350), la Čebín (după 1350) etc., vezi aceeași lucrare p. 72, 95, 103, 130, 143, 144, 162, 164, 183, 187, 216, 219, 224, 291, 292, 311, 340, 342, p. 17, 69, 181, 246.

³² RADOCSAY DÉNES, *op. cit.*, p. 125.

³³ Cercetare personală. De notat că și aici *Adormirea Mariei* este figurată de două ori.

³⁴ RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 197.

³⁵ V. WAGNER, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Trnava, 1930, p. 101; K. SOUREK, *Die Kunst in der Slowakei*, Praga, 1939, p. 53.

³⁶ La Šamorin, de exemplu, Iechonias este reprezentat cu aureolă.

³⁷ L. RÉAU consideră că profanarea lui Iechonias este o temă specific bizantină (*Iconographie de l'art chrétien*, II₂, Paris, 1957, p. 605–606).

dine de rugă. Această imagine trebuie pusă în legătură cu scena alăturată a *Bunei-vestiri*, în care arhanghelul Gavril, ca împuternicit divin, este situat în vecinătatea grupului precedent. Cu totul neobișnuită în iconografia medievală timpurie, în care erau preferate formulările simbolice ³⁸, reprezentarea figurală a *treimii* se răspîndește în variate forme, începînd din secolul al XIV-lea, cînd încercările pentru stabilirea unui nou canon sînt caracterizate de inevitabile șovăieli ³⁹. În pictura murală a secolului al XIV-lea din țările central-europene, cu care Transilvania a întreținut consecvente legături artistice, reprezentarea *treimii* a adoptat soluții variate. La Žehra și la Rakoš (Slovacia), de asemenea la Muřska Sobota (Slovenia), apare pe boltă un personaj cu trei capete ⁴⁰, la biserica minoriților din Levoča (Slovacia) Dumnezeu-tatăl este reprezentat în mandorlă între două personaje tinere, la Selo (Slovenia) Dumnezeu-tatăl susține crucea cu Isus răstignit. Mai apropiate de redactarea de la Mălincrav sînt imaginile de la Podolinec (Slovacia), unde tatăl este așezat pe tron cu pruncul în brațe, deasupra sa fiind duhul sfînt în chip de porumbel ⁴¹, și de la Horné Jaseno (Slovacia) ⁴², unde tatăl ține pruncul în brațe, în fața sa fiind un al treilea personaj, care ține un pește. De reținut că pretutindeni, ca și la Mălincrav, există o legătură între aceste reprezentări și ciclul cristologic care se derulează în continuare. Reprezentarea figurală a *treimii* în pictura medievală apare ca o reacție a spiritului popular împotriva simbolismului teologal complicat și abscons. Că este așa, dovadă faptul că întotdeauna imaginea *treimii* ca un personaj cu trei fețe se întâlnește în cadrul unor ansambluri de pictură cu un pronunțat caracter popular ⁴³.

Împărțirea peretelui în panouri de mici dimensiuni destul de greu lizibile, ca de altfel stilul general al picturii de pe perețele nordic al bisericii ev. din Mălincrav, dovedește o influență a ilustrațiilor miniaturate de manuscrise, suprapuse în cazul de față peste vechi tradiții romanice, totul tratat într-o viziune rusticizantă. Influenței manuscriselor i se datorește și apariția costumului contemporan în scenele religioase, fenomen care obligă pictorul la o studiere continuă a realității înconjurătoare și care, pe de altă parte, transformă semnificația religioasă și oarecum abstractă a scenelor, dîndu-le accente sociale. Nu este greu să ne închipuim ce ecouri trezeau în masa sătenilor scenele reprezentînd schingiuirea lui Isus, pentru ei simbol de nevinovăție, de către ostași îmbrăcați identic cu cei care năvăleau în casele lor, sau condamnarea nedreaptă ce o suferea din partea judecătorilor, care erau copia fidelă a acelor la care ei înșiși se jeluiau.

Pictorul are multe naivități și stîngăcii în desen, ceea ce face ca unele scene, în special cele din *Geneză*, să aibă expresia frustră a unei opere de artă populară, asemănătoare tuturor producțiilor datorate meșterilor populari din evul mediu pînă în perioada contemporană. Aici, ca și în arta populară, sinceritatea și poezia cu care artistul se apropie de temă conferă picturilor o putere de emoție și un farmec special. Unele scene, ca *Fuga din Egipt*, par luate direct dintr-un basm. La această impresie concură peisajul cu copaci, cu coroana complet rotundă în vîrfurile unui trunchi sinuos, adevărate ciuperci gigantice, și tratarea cu totul naivă a figurilor, învăluite într-o boare de poveste. Există o asemănare flagrantă între aceste picturi și cele care decorează perețele de est al corului bisericii din Čečejevce (Slovacia), datate în prima jumătate a secolului al XIV-lea ⁴⁴. Același desen naiv, redus la

³⁸ Triunghiul simplu sau din impletituri (ca la catedrala din Alba Iulia, secolul al XIII-lea), trei pești, trei iepuri, trei luptători etc.

³⁹ Vezi pentru aceasta CSEMEGI JÓZSEF, *Trinitasz-szimbólumok és ábrázolások a középkori magyarország művészetében, eredetük, továbbélésük és népművészeti kapcsolataik*, în *Művészettörténeti tanulmányok*, Budapesta, 1957, p. 7–45.

⁴⁰ Ocupîndu-se de acest mod de reprezentare a *treimii* în monumentele slovace, Karel Stejskal îl pune în legătură cu vechiul cult al slavilor de vest pentru zeul Triglavus ca exponent al Munților Tatra, Fatra și Matra. (K. STEJSKAL, *K obsahovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku*, în *Zo starších výtvarných dejín slovenska*, Bratislava, 1965, p. 192–196). Interpretarea propusă este însă susceptibilă de controverse, treimea ca un personaj

cu trei capete apărînd și în alte zone de artă, în Franța de exemplu, pe un manuscris din 1524.

⁴¹ Merită să fie subliniat faptul că o reprezentare asemănătoare se află în biserica ortodoxă din Densuș (1443), dovadă a răspîndirii tipului iconografic respectiv.

⁴² K. STEJSKAL, *op. cit.*, p. 194.

⁴³ În secolele următoare, reprezentarea figurală a *treimii* s-a răspîndit în iconografia catolică. În Transilvania este de semnalat faptul că în scena *Încoronării fecioarei* de pe bolta capelei bisericii fortificate din Hărman (secolul al XV-lea) și din polipticul bisericii ref. din Sindominic (sfîrșitul secolului al XV-lea), treimea apare sub chipul a trei personaje masculine încoronate.

⁴⁴ RADOCSAY DÉNES, *op. cit.*, p. 125–126, pl. III.

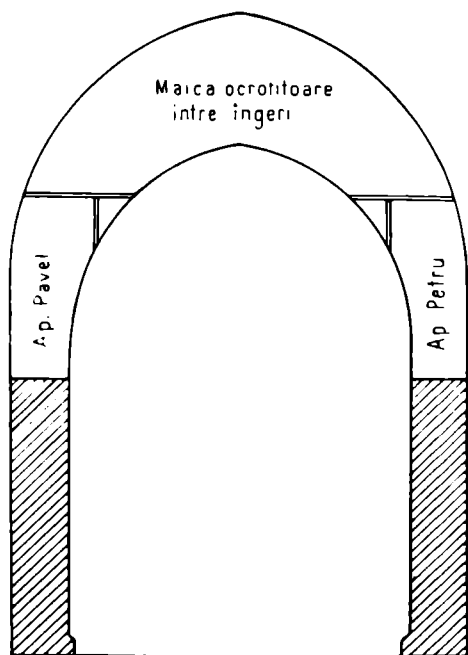


Fig. 4. — Biserica ev. din Mălincrav; schema iconografică a picturilor murale din cor — arcul de triumf.

contururi apăsate, aceeași factură populară în tratarea siluetei, același sens anecdotic, aceeași atmosferă de basm. Această alăturare de exemple nu tinde să demonstreze o eventuală contaminare. Este însă evident că, la nivelul satelor, al micilor așezări, în condițiile date de relativă înapoiere economică în comparație cu înfloritoarele țări apusene, în Transilvania, ca și Slovacia, ca de altfel pretutindeni unde condițiile socio-economice erau asemănătoare, pictura se provincializează, se rusticizează, dobândind caracterul unei arte populare. În atare împrejurări, amprente stilistice se diluează pînă într-atît, încît la un moment dat nu mai poate fi vorba nici despre o pictură romanică, nici despre una gotică. Este vorba, în ultimă instanță, despre o artă locală, o sinteză pe baza unor date specifice care — tocmai pentru acest motiv — oglindește cu sporită claritate ambianța istorică.

Stilul picturilor de care ne ocupăm este, cum era de așteptat, decorativ, culoarea fiind întinsă în suprafețe plate între contururile moi ale unui desen făcut doar din curbe, care sintetizează cu minimum de mijloace siluetele. Gama cromatică este destul de restrînsă: pe un fond jumătate brun-verzui (pămîntul), jumătate albastru-cenușiu (cerul), accentele sînt date de petele roșu-englaz ale hainelor și de verdele acid al copacilor.

Acest gen de pictură, denumită, în virtutea caracteristicilor sale, liniar narativă, se regăsește cu variații firești pe o arie întinsă de la Atlantic pînă în Carpați ⁴⁵. Între exemplele mai apropiate, care exprimă în ansamblul lor momentul din pictura central-europeană în cadrul căruia se înscriu și picturile navei ev. din Mălincrav, sînt de citat: ciclul cristologic al bisericii Sf. Laurențiu din Brandys nad Labem (Boemia, cca. 1330–1340) ⁴⁶, picturile bisericilor din Dalešice (Boemia, către 1325) ⁴⁷, Houska (Boemia, cca. 1330) ⁴⁸, Bubovice (Boemia, către 1350) ⁴⁹, Starý Plzeňec (Boemia, 1351) ⁵⁰, picturile bisericilor Sf. Ion din Brixen (Tirol, cca. 1340) ⁵¹ și parohială din Gars am Kamp (Tirol, cca. 1340) ⁵², de asemenea picturile bisericilor slovace din Šamorin (cca. 1330) ⁵³, Četějovce (cca. 1330) ⁵⁴ și Žehra (după 1350) ⁵⁵.

În Transilvania, aceeași ambianță stilistică este exprimată de picturile bisericilor din Mugeni (legenda Sfintei Margareta, către 1350) ⁵⁶, Drăușeni (legenda Sfintei Ecaterina, după 1350) ⁵⁷, Ghelînța (legenda Sfintei Margareta, către 1350).

Considerate în ansamblu, caracteristicile de ordin iconografic și stilistic permit datarea picturilor navei bisericii ev. din Mălincrav curînd după mijlocul secolului al XIV-lea.

★

Cu totul altfel se prezintă picturile din cor. Imaginea corului și a absidei, în întregime decorate cu pictură pe fond albastru-intens, este unică în Transilvania gotică, atît prin

⁴⁵ Pentru Franța este concludent materialul prezentat de P. DESCHAMPS & M. THIBOUT în lucrarea citată mai sus.

⁴⁶ *Gotická nástěnná malba* . . . , p. 217–229.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 72–73 și 167–171.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 81–82 și 207–213.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 93–94 și 293–298.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 108–109 și 325–334.

⁵¹ JOSEF WEINGARTNER, *Die frühgotische Malerei Deutschlands*, în *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, X, 1916, p. 14.

⁵² HANS LIEBE, *Wandmalereien in der Pfarrkirche von Gars am Kamp*, în *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission*

für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Wien, V, 9. 10. p. 252–258.

⁵³ Cercetare personală, monument încă nepublicat.

⁵⁴ RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 40, 48 și 125–126, pl. LI–LII.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 240–242, pl. XXXVI–XXXVII; de asemenea cercetare personală.

⁵⁶ VASILE DRĂGUȚ, *Picturile murale ale bisericii reformate din Mugeni*, în S.C.I.A., seria *Arta plastică*, t. 11, 1964, nr. 2, p. 307–320.

⁵⁷ VASILE DRĂGUȚ, *Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din Homorod*, în S.C.I.A., IX, 1962, nr. 1, p. 180–188.

calitatea artistică, cât și prin bogăția ansamblului ⁵⁸. Emoția estetică este întregită de frumosul altar poliptic cu canaturi, datînd din secolul al XV-lea, și de strana provenind din atelierul renumitului maestru sighișorean Johannes Reychmut, a cărui operă, răspîdită în numeroase biserici transilvănene, merită să facă obiectul unei monografii.

Pictura murală a acestei părți a bisericii a rămas neacoperită cu var, lucru rar întîlnit la monumentele protestante, ceea ce a făcut ca ea să-și păstreze întreaga strălucire, cu excepția părții inferioare a zidurilor, văruiată de un preot zelos în 1882, azi degajată din nou, dar degradată din cauza igrasiei.

Programul iconografic al acestor picturi reproduce în bună măsură pe cel al picturilor din navă. Spre deosebire însă de picturile din navă, a căror desfășurare logică am subliniat-o, picturile din cor surprind prin dezordinea iconografică. Pe peretele nordic și nord-estic, pe care se desfășoară ciclul patimilor, poziția scenelor este următoarea: registrul superior (de la vest la est) în prima lunetă *Cina de taină*, *Spălarea picioarelor*; în a doua lunetă *Isus în grădina Ghetsimani* și *Prinderea lui Isus* (într-o singură imagine), în a treia lunetă *Isus la Ana și Caiafa* (ambele momente într-o singură imagine, cei doi judecători stînd unul lîngă altul pe aceeași bancă); registrul al doilea (de la vest la est): în prima travee *Isus pe cruce între tilhari*, *Iuda primește arginții trădării*, *Moartea lui Iuda*; în a doua travee: *Încoronarea cu spini*, *Flagelația*; în a treia travee: *Purtarea crucii*; registrul al treilea (de la est la vest): prima travee zonă distrusă; a doua travee *Învierea*, *Vir dolorum*, *Noli me tangere*; a treia travee *Înălțarea*, *Fecioara pe tron* (scenă parțial distrusă).

Rezultă de aici nu numai o incoerență cu totul neobișnuită, dar și unele libertăți și preferințe iconografice rar întîlnite. Dezvoltarea pe care o capătă aici actul trădării lui Iuda sau comprimarea într-o singură imagine a celor două momente succesive din judecata lui Isus vădesc o atitudine de oarecare independență față de programul iconografic obișnuit, după cum lipsa de grijă pentru logica succesiunii scenelor îl arată pe artist a fi destul de puțin subordonat stringențelor teologice ale vremii. *Vir dolorum*, a cărui răspîndire în iconografia Transilvaniei medievale a fost generală, apare la Mălîncrav de două ori, o dată pe peretele nordic și o dată sub fereastra estică, în ax, acolo unde îl aflăm la numeroase monumente din epocă.

Peretele sudic se prezintă cu o tematică destul de complexă. Traveea estică are în lunetă o foarte frumoasă luptă a sfîntului Gheorghe cu balaurul. Alături sînt reprezentați arhanghelul Mihail străpungînd balaurul și sfîntul Laurențiu, avînd ca atribut grătarul pe care a fost martirizat.

În registrul de mijloc îi aflăm pe cei doi sfinți călugări fondatori de ordine, Dominic și Francisc – cu ale sale sacre stigmate –, apoi o interesantă grupare de sfinți regi, alături de care este înfățișat un episcop ⁵⁹. Ținînd seama de tipologie și de attribute, sînt ușor de identificat Ladislau – cu barbă neagră și topor de luptă – și Ștefan, bătrîn cu părul alb. Cel de-al treilea rege – bărbat matur cu barbă și sceptru – este Ludovic al IX-lea cel Sfînt, regele Franței, patronul lui Ludovic d'Anjou, în timpul căruia reprezentarea sa a

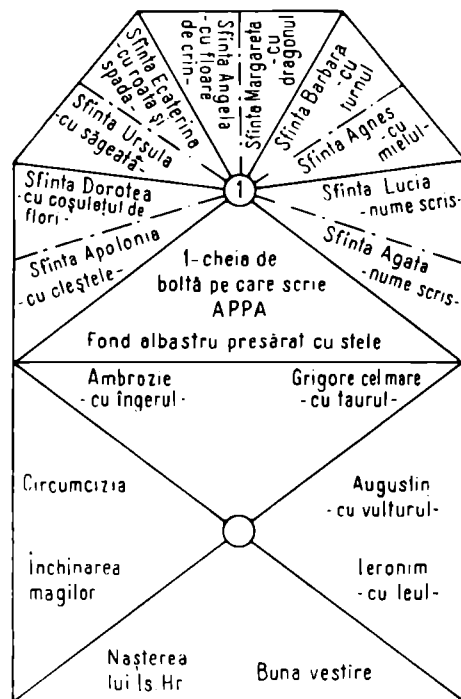


Fig. 5. -- Biserica ev. din Mălîncrav; schema iconografică a picturilor murale de pe boltă.

⁵⁸ Bolțile au fost parțial restaurate, întărindu-se culoarea fondului.

⁵⁹ Între panoul cu Dominic și Francisc și panoul cu sfinți se află o mică scenă, parțial distrusă, care înfățișează lupta

unui inger cu un demon. În glaful ferestrei circulare, situată tot în această parte a peretelui, sînt pictați pelicanul sfîrte-cîndu-și pieptul și mielul cu crucea.

devenit curentă în Transilvania ⁶⁰, ca de altfel în toate țările aflate sub suzeranitatea curții de la Buda. Emeric este înfățișat ca un tânăr aureolat, fără nici un alt atribut. Episcopul a fost identificat — plauzibil — cu sf. Gerard, primul episcop catolic al Morisenei-Cenad.

Registrul următor cuprinde trei imagini: *Încoronarea Mariei, Ana întreită cu fericitele neamuri și Sfântul Cristofor cu pruncul Isus pe umăr*.

O atenție specială se cuvine *Anei întreite* ⁶¹, întrucât oferă o redactare iconografică mai puțin obișnuită, dar care se bucura de oarecare prestigiu în pictura Transilvaniei de la sfârșitul secolului al XIV-lea ⁶².

Sub un baldachin cu triplă arcadă este înfățișată Ana, avînd în față pe Maria cu pruncul în brațe; în dreapta este o sfință cu patru copii, iar în stînga se află o sfință cu doi copii. Brațele Anei se întind protectoare, cuprinzînd întregul grup. Cu foarte mici modificări, această imagine o reproduce pe aceea, binecunoscută, din absida bisericii din Sintana de Mureș. Dată fiind schema compozițională aproape identică cu aceea obișnuită pentru tema *Maica ocrotitoare* (*La vierge au manteau*), s-a crezut că modul cu totul original de reprezentare a *Anei întreite* la biserica Sintana de Mureș s-ar explica printr-o contaminare cu tema amintită ⁶³. În realitate este vorba despre o imagine de sine stătătoare, o amplificare a temei tradiționale a *Anei întreite*, imagine care s-a impus în plastica secolului al XIV-lea în legătură cu popularitatea în creștere a cultului Anei, în special în țările germanice. Potrivit unei legende apocrife medievale, Ana ar fi fost căsătorită de trei ori, cu Ioachim, cu Cleophas și cu Salomas, avînd cu fiecare cîte o fiică, Maria, Maria Cleophé și Maria Salomé. Maria, căsătorită cu Iosif, a născut pe Isus, Maria Cleophé, căsătorită cu Alpheu, ar fi născut patru fii, Iacob minor, Simon, Iuda Tadeu și Iosif Justus, dintre care primii trei au devenit apostoli, iar Maria Salomé, căsătorită cu Zebedeu, ar fi fost mama altor doi apostoli, Ion evanghelistul și Iacob maior ⁶⁴. Reprezentarea Anei cu toți acești descendenți formează un tip iconografic cunoscut sub denumirea *Ana întreită cu fericitele neamuri* ⁶⁵. Prototipul imaginilor de la Sintana și Mălîncrav nu este, pînă în prezent, identificat, singura reprezentare anterioară asemănătoare fiind cea de pe peretele septentrional al naosului bisericii catolice din Turnișce (Slovenia, Iugoslavia) datată 1389 ⁶⁶.

Revenind la reprezentarea sfântului Cristofor, trebuie remarcat că și aceasta a ocupat un loc important în iconografia medievală din Transilvania. Imaginea lui se păstrează la exteriorul bisericii ev. din Dîrlos ⁶⁷ și este menționată ca existînd încă la începutul acestui secol la exteriorul bisericii ortodoxe din Strei ⁶⁸ și al bisericii ev. din Tătirlău ⁶⁹. Îl întîlnim de asemenea în luneta altarului din Mojna (secolul al XVI-lea). O statuie a sa se află pe unul dintre contraforții sudici ai corului bisericii ev. din Sebeș-Alba.

Deasupra arcului de triumf, spre cer, este înfățișată *Maica ocrotitoare*, iar pe fețele răsăritene ale pilaștrilor aceluiași arc sînt imaginile apostolilor Petru și Pavel.

⁶⁰ În Transilvania figura sa apare în picturile bisericilor din Sintana de Mureș, Sic și probabil Bistrița (actuala biserică ortodoxă).

⁶¹ În legătură cu cultul Anei, care a cunoscut o deosebită răspîndire în țările catolice, în cele nordice în primul rînd, începînd din secolul al XIV-lea, s-a impus în plastică reprezentarea Anei, cu Maria și Isus. Această imagine a fost denumită *Ana întreită* (*Anne trinitaire, Anna-selbdritt, Ana mettercia*).

⁶² Cu reprezentarea de la Mălîncrav, acum identificată, numărul imaginilor Anei întreite cunoscute în Transilvania se ridică la trei: la Sintana de Mureș (I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 13—17; BALOGH JOLÁN, *Az érdely renaissance*, vol. I, Cluj, 1943, p. 26—27; RADOCȘAY DÉNES, *op. cit.*, p. 54—55; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 411—412, fig. 373), la biserica ref. din Iermata neagră — picturi păstrate numai în copii (BALOGH J., *op. cit.*, p. 26; RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 137; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 412) și la biserica ev. din Mălîncrav, unde multă vreme a fost citată ca «scenă nedeslușită»

(V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 416).

⁶³ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 411.

⁶⁴ KARL KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, vol. I, Freiburg im Breisgau, 1928, p. 331; HANS AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen ikonographie*, vol. II, Viena, 1960, p. 140.

⁶⁵ K. KÜNSTLE, *op. cit.*, p. 331.

⁶⁶ FRANCE STELE, *Monumenta artis slovenicae*, vol. I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935, p. 19, fig. 57. De notat că în Occident reprezentarea Anei întreite cu fericitele neamuri devine curentă abia la începutul secolului al XVI-lea (K. KÜNSTLE, *op. cit.*, p. 332), artistul care îi va consacra cea mai prețioasă operă fiind Quentin Metsys.

⁶⁷ V. DRĂGUȚ, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, 1965, nr. 1, p. 93—94.

⁶⁸ V. VĂTĂȘIANU, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Cluj, 1930, p. 96.

⁶⁹ V. ROTH, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916, p. 146.

Probleme deosebit de interesante ridică iconografia bolșii. În traveea vestică, între brațele ogivei, se înșiră *Buna vestire*, *Nașterea*, *Închinarea magilor*, *Prezentarea la Templu*. Alături de aceste scene sînt reprezentați cei patru doctori ai bisericii catolice — Ieronim, Ambrozie, Grigore cel Mare și Augustin —, așezați la cîte un pupitru, sub edicule gotice, însoțiți de simbolurile celor patru evangheliști.

Este de subliniat și aici o curiozitate iconografică, rezultată, pe de o parte, din asocierea doctorilor bisericii catolice cu cei patru evangheliști ⁷⁰, pe de altă parte, din abrevierea modului de reprezentare, în sensul că evangheliștii ca persoane au fost suprimați din compoziții, rămînînd doar simbolurile lor. O rezolvare întru totul asemănătoare se întîlnește în picturile de pe bolta corului bisericii din Rákoš (Slovacia), datate către sfîrșitul secolului al XIV-lea ⁷¹, de asemenea la Chyžné (Slovacia, mijlocul secolului al XIV-lea) și Kocelovce (Slovacia, începutul secolului al XV-lea) ⁷².

În partea de est, pe boltă, se desfășoară o teorie de sînte: Apolonia cu cleștele, Dorothea cu coșul cu flori, Ursula cu săgeata, Ecaterina cu roata, Angela cu floarea de crin ⁷³, Margareta cu dragonul, Barbara cu turnul, Agnes cu mielul, Lucia cu numele scris pe un filacter și Agata avînd numele scris pe scaun.

O analiză mai amănunțită a picturilor de pe boltă dezvăluie aspecte deosebit de prețioase pentru înțelegerea mediului de formare a zugravului.

Scena *Bunei-vestiri* este redactată conform unei iconografii particulare specifice ținuturilor flamande în secolul al XIV-lea, de unde s-a răspîndit mai ales în statele germane, inclusiv Austria și Tirolul. Fecioara stă pe un tron cu baldachin privind mirată pe arhanghelul Gavril, care este îngenunchiat în fața ei. Sus în colț apare, înconjurat de nori stilizați, Dumnezeu-tatăl, care trimite pe o rază de lumină pe pruncul Isus cu crucea pe umăr. Această imagine, condamnată în secolul al XII-lea de sant'Antonio da Firenze, devine curentă în arta flamandă și a țărilor nordice către sfîrșitul secolului al XIV-lea, fiind tratată de diferiți meșteri, ca Bertram (Grabover Altar, 1379) ⁷⁴, ca maestrul din Lübeck ⁷⁵ sau, mai tîrziu, de maestrul din Flémalle, de unde se răspîndește pe valea Rinului și în Tirol, unde o găsim tratată în pictura murală a bisericii din Brixen ⁷⁶.

Încadrarea stilistică a picturilor din corul bisericii ev. din Mălîncrav a ocazionat variate opinii, care oscilează între școala tiroleză ⁷⁷ și aceea a Boemiei ⁷⁸. Înainte de precizarea unei poziții față de această controversă, este necesară o delimitare a principalelor probleme de viziune și limbaj plastic care caracterizează ansamblul de pictură de care ne ocupăm.

O primă constatare, evidentă din capul locului, este puternica amprentă a « goticului internațional », care particularizează atît elementele de tipologie și costum, cît și pe cele de expresie artistică. Așa cum s-a observat de mult ⁷⁹, ceea ce definește în primul rînd picturile corului bisericii ev. din Mălîncrav este tipul anatomic al personajelor, cu corpuri exagerat de zvelte, foarte cambrate, cu figuri delicate, lipsite de caracter. Aceste siluete de o eleganță maladivă, ca și costumele (pantaloni foarte strîmși, tunici scurte strînse pe corp, mantii largi, pantofi ascuțiți), ca și portul bărbii ascuțite sau bifurcate, fac parte

⁷⁰ Ieronim era asociat cu Marcu, Ambrozie cu Matei, Grigore cel Mare cu Luca și Augustin cu Ioan (L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III, Paris, 1958, p. 389).

⁷¹ V. DVOŘÁKOVÁ, *art. cit.*, p. 341.

⁷² Cercetări personale (iunie 1963).

⁷³ Roth vedea aici pe sf. Maria cu floricea de fasole (*Az almakeréki templom és műkincsei, Dolgozatok az Erdélyi Nemzeti Múzeum Érem és Régiséggyűjteményéből*, 1912, III, p. 133—164).

⁷⁴ Bertram, acest important exponent al « goticului internațional » în varianta nordică, a manifestat o preferință specială pentru această redactare iconografică a *Bunei-vestiri*, care apare în trei dintre polipticurile sale: *Apokalypsen altar*, 1370, *Grabower altar*, 1379, *Buxtehuder altar* (cf. F. BURGER, H. SCHMITZ și I. BETH, *Die deutsche Malerei der Renaissance*, vol. II, Berlin, 1957, fig. 516, 517 și 518).

⁷⁵ Altarul din Marienkirche (1420), azi în muzeul din Lübeck (F. BURGER ș.a., *op. cit.*, fig. 527).

⁷⁶ JOSEF WEINGARTNER, *art. cit.*, p. 14.

⁷⁷ V. Roth sublinia asemănările cu picturile castelului Runkelstein din Tirol (*Die Freskomalereien im Chor der Kirche zu Malmkrog, in Korespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1903, nr. 4). Tot către apropierea cu Tirolul înclină ÉBER LÁSZLÓ (*op. cit.*, p. 85), A. HECKLER (*Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937, p. 57), BALOGH JOLÁN (*Az erdélyi renaissance*, I, Cluj, 1943, p. 28), G. OPRESCU (*op. cit.*, p. 56) și V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 417—418).

⁷⁸ *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, herausg. von V. Roth, Sibiu, 1934, p. 33—34.

⁷⁹ V. ROTH, *art. cit.*

din arsenalul de forme ale «goticului de curte internațional», stil elaborat la curtea franceză a regilor de Valois și difuzat apoi, mai ales prin intermediul miniaturilor, în întreaga Europă de vest și centru din a doua jumătate a secolului al XIV-lea pînă în primele decenii ale secolului următor⁸⁰. Larga expansiune a «goticului internațional», concretizată în numeroase miniat-uri, picturi de panou și ansambluri murale, sporește dificultățile în calea găsirii ambianței în care s-a format meșterul de la Mălincrav⁸¹. Este însă firesc ca această ambianță să fie căutată în primul rînd în acele centre de eflorescență ale «goticului internațional» cu care Transilvania a întreținut direct sau mediat relații artistice active.

Un artist spre a cărui operă cercetătorii s-au îndreptat adeseori ca termen de comparație pentru picturile de la Mălincrav este Johannes d'Aquila de Radkersburg⁸², autor al mai multor ansambluri de pictură murală din regiunea străbătută de riul Mura, la Velemér (Ungaria, 1378)⁸³, la Turnišče (Slovenia, 1383)⁸⁴, la Murska Sobota (Slovenia, 1392)⁸⁵, la Selo (Slovenia, 1390–1400)⁸⁶ și la Martjanci (Slovenia, 1392)⁸⁷.

Elementele comune existente în picturile lui Johannes d'Aquila și în cele ale meșterului anonim de la Mălincrav sînt evidente, dar ele țin toate de caracteristicile mai largi ale «goticului internațional» și nu pot defini o certă legătură artistică, cu atît mai mult cu cît diferențele de manieră sînt categorice. În timp ce în picturile lui Johannes d'Aquila se poate vorbi despre o asimilare a inovațiilor de modelaj datorate picturii italiene trecentiste⁸⁸, în picturile de la Mălincrav formele sînt tratate plat, fără modelaj și fără umbre, în spiritul miniaturilor provinciale.

Nici comparațiile propuse cu pictura tiroleză nu rezistă pînă la capăt. Picturile castelului Runkelstein, datînd din ultimul deceniu al secolului al XIV-lea⁸⁹, prezintă într-adevăr figuri cu siluete prelungi, pe un fundal egal lipsit de adîncime, în aceeași ambianță stilistică situîndu-se și picturile castelului de la Lichtenberg (sfîrșitul secolului al XIV-lea)⁹⁰; dar și într-un caz și în celălalt nu regăsim nici bogăția cromatică, nici varietatea compozițională de la Mălincrav.

Picturile de la Kampill lîngă Bolzano (Venezia Tridentina), deseori invocate ca termen de comparație⁹¹, nu numai că se dovedesc a fi ulterioare celor de la Mălincrav⁹², dar prin contaminarea cu pictura Renașterii timpurii și prin concepția decorației se îndepărtează mult de ansamblul analizat.

Îndreptîndu-ne atenția spre cealaltă zonă central-europeană, în care «goticul internațional» a beneficiat de o prestigioasă strălucire, spre Boemia, peisajul artistic se arată a fi mult mai bogat și mai complex decît în Tirol.

Impetuoasa dezvoltare culturală de sub domnia lui Carol al IV-lea de Luxemburg (1346–1378) se încununase cu numeroase realizări artistice remarcabile, rezultatul cel mai de preț fiind constituirea unor importante centre artistice locale. Încă din această vreme, «goticul internațional» dobîndește drept de cetate în pictura murală cehă, genealogia

⁸⁰ JACQUES DUPONT & CESARE GNUDI, *La peinture gothique*, Genève, 1954, p. 125–181; CH. LUANDRE, C. CIAPPONI și HANGARD MANGÉ, *Les arts somptuaires*, vol. I, Paris; HENRI BOUCHOT, *L'exposition des primitifs français – la peinture en France sous les Valois*, Paris, f., IV–VI.

⁸¹ Pentru miniatura din Tărilor de Jos, vezi ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, vol. I, Cambridge-Massachusetts, 1958, il. 2, 9, 11, 21, 22 etc., pentru iradierea în zona țărilor germane vezi F. BURGER ș.a., *op. cit.*, vol. II, fig. 453, 454, 507 și 508, de asemenea Staatliche Museen Berlin, *Die Gemälde Galerie. Die deutschen und alterniederlandischen Meister*, Berlin, 1929, p. 121.

⁸² BALOGH JOLÁN, *A magyarországi szt. György ábrázolások forrásai*, în *Archaeologiai Értesítő*, Budapesta, 1929, XLIII, p. 140; CORNELIO BUDINIS, *Gli artisti italiani in Ungheria*, Roma, 1936, p. 24.

⁸³ RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 231–232, pl. LXXXV VII.

⁸⁴ FRANCE STELE, *op. cit.*, p. 15–16, 19–20, 23–24,

31, 36 și 39–40; idem, *Donatorska slika iz 1. 1383 v Turnišču*, în *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Ljubljana, I, 1951, p. 131–138.

⁸⁵ FR. STELE, *op. cit.*, p. 3, 15–16 și 23.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 1, 27, 31; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 187–188, pl. XCLIII–CI.

⁸⁷ FR. STELE, *op. cit.*, p. 3, 15–16 și 39–40; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 175–176, pl. XCIV–XCVII.

⁸⁸ Vezi în acest sens reproducerile picturilor de la Velemér, Turnišče, Selo publicate de RADOCSAY D. (*op. cit.*, pl. LXXXV–CI). (Cercetări personale în octombrie 1966.)

⁸⁹ V. ROTH (art. cit.) este cel care propune legătura cu picturile din Runkelstein. Pentru aceste picturi, F. BURGER ș.a., *op. cit.*, p. 279.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 308.

⁹¹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 417–418.

⁹² Picturile de la Kampill sînt datate în 1420 (F. BURGER ș.a., *op. cit.*, p. 293, 296 și 297).

casei de Luxemburg pictată de un meșter anonim într-una din sălile castelului Karlštejn (1355)⁹³, ca și decorația capelei mănăstirii Sf. Procop din Sazava (1370)⁹⁴, fiind în acest sens exemple concludente. Dar epoca în care goticul de curte se impune în Boemia cu deplină autoritate este aceea a regelui Vaclav al IV-lea (1378–1419). Este bine cunoscută valoarea școlii de miniaturişti din timpul acestui rege⁹⁵, dar trebuie subliniat că în totalitate miniaturile cehe de la sfârșitul secolului al XIV-lea aparțin fondului larg al «goticului internațional», firește nu fără o puternică amprentă a școlii locale.

Concomitent, stimulată fiind de prestigiul scriptoriilor imperiale, în pictura murală a avut loc un larg fenomen de asimilare a mijloacelor de expresie specifice «goticului internațional», ansamblurile păstrate vădind constituirea mai multor ateliere de meșteri formați în ambianța și spiritul acestui stil de curte. La bisericele din Libiř (1391)⁹⁶, Morařice⁹⁷ (1393), Sf. Vavřinec (Laurențiu) din Praga (sfârșitul secolului al XIV-lea)⁹⁸ etc., picturile murale oglindesc întocmai acest fenomen, care își va prelungi influențele dincolo de granițele Boemiei. Cu deosebire picturile bisericii din Libiř atrag atenția în problema care ne preocupă, pentru că, mergînd pînă la detalii, sînt de recunoscut aici aceleași caractere stilistice care definesc picturile de la Mălincrav. Dar oricît de frapante ar fi asemănările care pot fi invocate – de tipologie, de gestică, de concepție decorativă etc. –, ele nu au în acest caz decît valoarea unor simple analogii, atîta timp cît este greu de demonstrat existența unor relații artistice directe între Boemia și Transilvania. În schimb, este foarte utilă descoperirea corespondențelor dintre picturile de la Mălincrav, și anume ansambluri slovace care au constituit adevărate punți de trecere a goticului către Transilvania.

Într-adevăr, în afara iradierilor în zona Sileziei și Lusaciei, teritorii care în acel timp făceau efectiv parte din domeniile casei de Luxemburg, «goticul internațional» în varianta sa cehă s-a difuzat cu deosebire în Slovacia. Legăturile tradiționale și firești dintre Boemia și Slovacia, stimulate de activele schimburi economice, explică în bună măsură de ce formele artistice elaborate la curtea din Praga și în alte centre s-au bucurat de o bună primire în lumea așezărilor slovace. O remarcabilă înflorire economică, la a cărei conturare contribuieră și valurile de coloniști germani, italieni și chiar flamanzi⁹⁹, justifică profuziunea de monumente construite și decorate în secolele XIV–XV, picturile realizate acum vădind notabile puncte comune cu cele din Cehia, dar făcînd sesizabile și substanțiale impulsuri ale picturii nord-italiene trecentiste. Inflexiunile stilistice ale «goticului internațional» determină fizionomia mai multor ansambluri murale slovace, a căror asemănare cu picturile de la Mălincrav nu poate fi neglijată.

Astfel, la biserica din Ludrova¹⁰⁰, picturile corului și absidei (datate la sfârșitul secolului al XIV-lea) sînt populate de personaje cu siluete prelungi, cu mișcări elegante,

⁹³ VLASTA DVOŘÁKOVÁ & DOBROSLAVA MENCLOVÁ, *Karlštejn*, Praga, 1965, p. 66–80.

⁹⁴ VLASTA DVOŘÁKOVÁ, JOSEF KRÁSA, ANEŽKA MERHATUOVA, și KAREL STEJSKAL, *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia, 1300–1378*, Londra – Oxford, 1964, p. 112.

⁹⁵ Deschisă de *Bula de aur* a lui Carol al IV-lea (Biblioteca Națională din Viena, cod. 338), seria de miniaturi în stil gotic de curte se definește ulterior cu *Willehalm* (1387 – Biblioteca Națională din Viena, cod. S.N. 2 643), cu vestita biblie a lui Vaclav al IV-lea miniată în 1390 (Bibl. Naț. din Viena, cod. 2 759–2 764) și cu alte opere reprezentative pentru întreaga miniaturistică europeană a epocii. (Pentru bogatul material documentar pus la dispoziție, datorez mulțumiri lui Josef Krása, din Institutul de istorie și teorie a artei al Academiei Cehoslovace de Științe.)

⁹⁶ Picturi nepublicate. Considerațiile de față se bazează pe cercetări personale (1963–1966). Pentru citeva ilustrații poate fi consultată lucrarea: *Architektura v českém národním dědictví*, Praga, 1961, il. 146 și 147.

⁹⁷ KAREL STEJSKAL, *Nástěnné malby v Morařicích a některé otázky českého umění z konce 14. století*, în *Umění*, VIII, 1960, nr. 2, p. 135–160. Autorul subliniază că epoca lui Vaclav al IV-lea a fost mult mai bogată în picturi murale, dar că cele mai multe au fost distruse în timpul reformei.

⁹⁸ Picturi nepublicate încă; cercetări personale facilitate de dr. Vlasta Dvořáková de la Institutul de istorie și teorie a artei al Academiei Cehoslovace de Științe, căreia îi datorez și pe această cale mulțumiri.

⁹⁹ V. DVOŘÁKOVÁ, P. M. FODOR și K. STEJSKAL, *K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti Gemerské a Malohonstské* în *Umění*, VI, 1958, nr. 4, p. 325–363 și 423–424.

¹⁰⁰ Cercetare personală în iunie 1963. Monumentul este în curs de restaurare, picturile de aici urmînd a fi publicate într-o amplă monografie consacrată picturilor murale din Slovacia (secolul al XIV-lea), autori V. DVOŘÁKOVÁ, P. M. FODOR, K. STEJSKAL și J. KRÁSA. Bibliografia mai veche este foarte săracă și neconcludentă (vezi RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 243).

desenul are același caracter manierist, iar culoarea este tratată în general plat, ca la Mălîncrav. Sînt de asemenea de semnalat numeroase particularități iconografice comune: trădarea și moartea lui Iuda¹⁰¹, seria sfințelor fecioare.

Din aceeași familie stilistică fac parte picturile corului bisericii din Ochțină (cca. 1385–1405)¹⁰², cu un ciclu cristologic dezvoltat, conceput în spiritul manierist și ilustrativ al « goticului internațional », amintind atît ca ansamblu, cît și în numeroase detalii de picturile de la Mălîncrav.

Dar corespondentul cel mai apropiat și mai concludent al picturilor de care ne ocupăm pare să fie ciclul sîntei Dorothea de pe peretele nordic al bisericii Sf. Iacob din Levoča, capitala ținutului Spiš. Datele în ultimele două decenii ale secolului al XIV-lea¹⁰³, picturile de la Levoča aparțin întru totul aceleiași poziții stilistice cu cele de la Mălîncrav, cu care au comun deopotrivă tipologia, desenul manierist, coloritul plat și sensul decorativ. Inspirare în mod evident din miniaturile de epocă, fapt evident și din împărțirea peretelui în panouri mici, picturile de la Levoča pot fi considerate ca fiind o ramură a trunchiului din care s-a desprins și ansamblul de la Mălîncrav. Faptul pare cu atît mai probabil, cu cît este știut că între zona Spiš (Zips) din Slovacia și Transilvania au avut loc schimburi artistice dintre cele mai active și eficiente¹⁰⁴.

Urmărind în continuare diferitele aspecte ale picturilor de care ne ocupăm, trebuie subliniate și elementele de proveniență italiană. În afară de bandourile decorative cu măști și himere, specifice picturii italiene, de la sfîrșitul secolului al XIV-lea pînă în secolul al XV-lea, reține atenția stilul decorului arhitectonic tratat rezumativ, ca în pictura trecentistă. Tot pe seama unor surse italiene pot fi puse și amintirile îndepărtate ale picturii bizantine, ca peisajele stîncose rezolvate convențional sau tratarea grupurilor potrivit perspectivei corale, după cum de tradiție bizantină este și fondul albastru intens pe care se proiectează scenele.

Caractere stilistice italianizante vădește și suita de figuri de sfinți-bust, încadrate în bogate elemente arhitectonice, care decorează partea inferioară a laturilor absidei poligonale (sub ferestre). Paleta este alcătuită, în principal, din ocru și alb, modelajul folosește trecele gradate de la saturația minimă la saturația maximă a culorii, tipurile umane sînt meridionale, totul mărturisește apartenența la aria picturii trecentiste din Italia de nord. Este aici, în mod evident, vorba despre un al doilea artist, căruia i se datoresc, probabil, și bandourile decorative cu « mascheroni », care separă imaginile dintre registrele superioare.

★

În încheierea acestor rînduri rămîne de lămurit problema datării celor două zone de pictură.

Rememorînd faptul că picturile din navă au avut de suferit din cauza transformărilor gotice ale monumentului, știind că picturile din cor se suprapun arhitecturii gotice, știind că în absidă se află un sgrafit cu frumoase minuscule gotice, care permite o datare *ante quem* a acestor picturi: « Anno dom(in)i millesi(m)o quadrig(e)ntessi(m)o q(u)atro, dominus . . . »¹⁰⁵, cunoscînd caracterele stilistice ale celor două picturi, credem că istoria lor și a bisericii poate fi reconstituită astfel:

a) biserica a fost construită pe plan bazilical, cu respectarea repertoriului de forme romanice, în primele decenii ale secolului al XIV-lea;

¹⁰¹ Compoziția cu moartea lui Iuda este aproape identică cu aceea de la Mălîncrav.

¹⁰² V. WAGNER, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Trnava, 1930, p. 102; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 174–175.

¹⁰³ V. WAGNER, *op. cit.*, p. 98 și 100; O. SCHÜRER și E. WIESE, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn-Wien-Leipzig, 1938, p. 89–90, 198, 217–218 și 219, il. 331–333; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 45–46 și 164–165, il. LXIII–LXIV.

¹⁰⁴ Aceste schimburi pot fi urmărite cu folos nu numai

în pictura murală, dar și în pictura și sculptura de altare (vezi și V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 752–753), mobilier și argintărie.

¹⁰⁵ Sgrafitul a fost semnalat întîi de V. ROTH, în *Die Freskomalereien im Chor der Kirche zu Malmkrog*, în *Korespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1903, XXVI, nr. 4. Textul este mai lung și – cu oarecare eforturi – ar putea fi descifrat în întregime de un specialist.

b) a fost zugrăvită curînd după mijlocul aceluiași secol; din această primă etapă de decorare s-au păstrat picturile de pe peretele nordic al navei centrale, restul picturilor fiind distrus cu ocazia refacerilor gotice;

c) a fost transformată în stil gotic în cel de-al patrulea sfert al secolului al XIV-lea, cu care prilej picturile din navă au avut de suferit;

d) corul gotic a fost pictat în întregime către sfîrșitul secolului al XIV-lea, în orice caz înainte de 1404, data sgrafitului amintit.



Prin bogăția și valoarea lor artistică, picturile bisericii ev. din Mălîncrav — atît cele din navă, cît și cele din cor — ocupă un loc de o deosebită importanță în istoria picturii murale din Transilvania. Mărturie de vigoare a curentului popular, picturile din navă oglindesc totodată complexitatea schimburilor iconografice, în care participarea elementelor de tradiție bizantină a fost, desigur, favorizată de ambianța artistică mozaicată specifică Transilvaniei. Picturile din cor și absidă sînt expresia unui moment de eficiente relații artistice cu Slovacia vecină, prin intermediul căreia au fost vehiculate formele stilistice ale goticului internațional.

Desigur că problemele ridicate de picturile păstrate în biserica ev. din Mălîncrav sînt departe de a fi epuizate. Cercetărilor viitoare le este merit să aprofundeze studiul acestui monument puțin cunoscut, a cărui frumusețe nu poate fi îndeajuns evocată.

CONTRACTE DE ZUGRAVI DE BISERICI

Despre zugravii de biserici s-a scris destul de puțin pînă acum.

Istoricul clujan St. Meteș, într-un studiu migălos întocmit, trece în revistă numeroase figuri de zugravi, fără să poată epuiza toată informația cu privire la pictorii noștri din trecut¹. Alți autori ca C. Bobulescu, Teodora Voinescu, Sorin Ulea, Remus Niculescu, I. Barnea, Florentina Dumitrescu, Ion Radu Mircea, Barbu Brezianu au adus contribuții însemnate la cunoașterea activității unor meșteri zugravi, sculptori sau miniaturişti din țara noastră.

Și totuși, în afară de meșterii a căror viață și activitate a fost urmărită de acești autori, mai sînt destui zugravi rămași încă necunoscuți. Așa că, răsfoind prin arhive, am aflat diferite acte, cele mai multe contracte de lucrări, în care apar meșteri, buni cunoscători și stăpîni ai meseriei lor.

Publicăm alăturat cîteva asemenea contracte, relevînd nume necunoscute încă, de pictori a căror viață și activitate pot fi cercetate mai cu amănuntul. Și nu-i de mirare că pînă și în modeste biserici de sat se găsesc zugrăveli și mobilier lucrat și poleit cu multă artă. Dar filele din arhive nu sînt suficiente, un studiu la bisericile pictate de acești zugravi ar putea duce la constatări și mai interesante asupra talentului și lucrului lor, ținîndu-se seama și de amănuntele din contractele încheiate de ei.

PROF. EMIL DIACONESCU

I

1667 aprilie 2, Iași

Negustorul Pătrașcu din Iași vinde două vii marelui spătar Todirașcu lordachi Cantacuzino. Din

¹ ST. METEȘ, *Zugravii bisericilor române*, în *Anuarul Comisiunii monumentelor istorice*, secția Transilvania, 1926—

acestea una o avea cumpărată de la Toader, fiul lui Ionașcu, zugrav din Iași.

Adică eu Pătrașco, neguțitoriul de Iași, scriu și mărturisesc cu <a>cest zapis al meu, cum eu de bună voia me, de nime ne silit nici asupritu, ce de a me bună voie, am vîndut doi vii, ce sîntu într-o cărarea, una ci am cumpărat-o eu dă la nepoții Ciogolei și una de la Toader sîn Ionașco, zugrav di Iaș; ș-am vandutu dumisali lui Toderașco lordachi, marele spătari, dreptu o suti di lei bătuți, ca să-i hie dumisali dreptu ocină și moșie și cucunilor dumisali în veci. Și într-această tocmală s-au prilejit dumnealui Gligorașco vel stolnic și dumnealui Ghine medelniceriul și Toder Vetreaș, vornicul de portă și Dumitrașco Roșca vornic și David neguțitoriul și Adam neguțitoriul.

Și pentru credință am iscălit, să s<ă> știe.

În Iași 1667 April 2.

Urmează opt iscălituri.

Petrașco (iscălitură în grecește)

Adam neguțitorul (tot în grecește)

Toader Vetreș vornic Roșca vornic

Gligoras Hăb<ă>ș<es>cul vel stolnic

Ghine biv vel medelnicer

Și două punere de deget.

Arh. st. Iași, Pach. 274/21. N. IORGA, *Studii și documente*, VII, p. 337, publică un extras.

II

1671/7179 iulie, 18, Iași

Neculai Zugravul și alții vînd niște case din Iași de pe ulița Chervăsăriei, martori fiind, între alții, și Tanasă Zugravul

1928, Cluj, 1929, p. 1—168, cu ilustrații.

Adică eu *Niculai Zugravul*, și *Anton Beșleul* cu nepoata noastră *Todosie*, preuteasa popei *Neculai* celui domnescu și *Tudora* femeia lui *Ștefan* și cu cuconii lui *Ștefan*, anume *Cărstina* și *Anghilușea* și *Gligorașcu*, scriem și mărturisim cu <a>cest adevărat zapis al nostru cum am vândut niște case a lui *Ștefan a Zugravului*, pre ulița *Ghiervăsărie*, ce sîntu din gios de casăle lui *Ionașco cizmarul*, din sus de *Anton Beșleul*. Acialea case le-am vândut dumisale lui *Dumitru Șerbeșul*, drept o sutî și cincizăci de lei bătuți, ca să-i fie lui dereaptî ocină și moșie, dumisali și femei dumisali și cuconilor dumisali. Și în tocmala noastră s-au timplat *Gligori Curilariul* și *Chirica* și *Apostol*, ginerili *Mihni* și *Vlasie Curilariul* și *Donosie Curilariul* și *Tinasie Zugravul* și alți mulți oameni buni.

După mai mare credință, ne-am pus și degetele și am și iscălit, ca să fie de credință și dintr-acesta ispisoc ca să aibă a-ș-i face și direasă domnești. De aceasta scriem că să-i fie de credință șie-s. Popa *Vasile* dela besearica lui *Danco* au scris ca să <să> știe.

Leat 1671-7179-Ioli 18.

Urmează 11 semnături cu punere de deget: *Todosia*, *Tudora*, *Anton*, *Vasile*, *Donosie*, *Cărstina*, *Anghilușea*, *Gligorie*, *Tanasăi*, *Apostol*, *Gligoraș*; și alte cinci semnături proprii: Popa *Vasilie*, *Niculai Zugravul*, *Tanasie Zugravul* etc.

Arh. st. Iași, P. 337/27.

III

1748/7256, iunie 18

Grigore Ghica vodă întărește mai multe proprietăți « boierilor » săi: Ilie medelnicerul, Costea postelnicul și Ioniță, fiii lui Gheorghe Zugravul și nepoții lui Mihai Zugravul

Io *Grigore Ghica Voevod* cu mila lui Dumnezeu, Domn al țării Moldovei.

Iată domnia me dăm și întărim boierilor noștri lui *Ilie med.* și lui *Costea post.* și lui *Ioniță feciorii* lui *Gheorghie Zugravul*, nepoții lui *Mihai Zugravul*, pe toate părțile de moșie ce se vor alege, părțile lui *Andrei Mihulețu* din satu din *Ohrincea* și din satu din *Isacova* și din *Bărhota* și *Vateciul*, care sîntu în ținutul *Orheiului*. Macar că arată la ispisocul răposatului *Costandin Duca Voevod*, ce au datu de întărire lui *Mihai*, unchiul acestor de mai sus numiți, pre aceastea moșii, numindu-le că sînt ali lui *Mihulețu* sate întregi, dar pre urmă s-au aflat că mai au și alți răzăși părți de moșii întru aceste sate, în *Isacova* și în *Burhota*, și pre cît s-au aflat că au avut *Mihulețu* mai pre largu arată într-altă carte a domniei mele de păra ce au avut *Ilie med.* și *Costea post.* și *Ioniță*, nepoții lui *Mihai*, cu *Apostolul Mihulețu*, feciorul lui *Andrei Mihulețu*, de la care au cumpăratu *Mihai*. Și iarăși mai dăm și întărim lui *Ilie medelnicer* și *Costii* și lui *Ioniță*, zugravii, totu dintru același ispisocu a lui *Costandin Vodă Duca* pe o moară din apa *Milcovului* și din sus de tîrgul *Focșanii* ce scrie că au cumpărat-o *Mihai*

de la răposatul *Teodosie*, ce au fost *Mitropolitu*, dreptu 390 de lei bani și 100 de merțe de grâu și 100 de merță de <făină> proastă, însă moara cu tot locul, carele au fostu cumpărătura lui *Teodosie* mai dinainte vreme, alături cu morile totu din sus de tîrgu de *Focșanii*. Și iarăși dăm și întărim lui *Ilie Zugraful medelnicer* și lui *Costandin postelnic* și lui *Ioniță* pe un vadu de moară ce iaste în apa *Milcovului* și cu șase pămînturi și pe un pămîntu de ocină din apa *Milcovului*, până în drumul *siliștii* ce au fostu cumpărat *Mihai* dela popa *Gheorghie* și de la feciorii lui anume popa *Matei* . . . Enachie și *Dumitru* și *Tudor* și *Varvara*, dreptu 50 de lei bani gata și le-au și slipitu deosebi. Și iar mai dăm și întărim tot dintru același ispisoc a *Ducăi Vodă* acestor de mai sus numiți, lui *Ilie medelnicer* și *Costii* și lui *Ioniță* pe patruzeci de pași de moșie, pasul cite de șase palme, din hotarul *Floreștilor*, din apa *Milcovului* pînă în drumul cel mare ce merge de la *Focșani* la *Florești*, ce au cumpăratu unchiul lor de la *Nechifor de Boteești* și de la femeia lui *Mărica* și de la toți feciorii lui dreptu 9 lei. Și iarăși mai dăm și le întărim pe 2 pămînturi ce arată ispisocul, ce arată că au cumpăratu *Mihai* de la *Nechifor* și de la *Ion feciorul* lui *Leușteanu* și dela *Petrașco zetu Mariei*, care pămînturi sîntu din apa *Milcovului* pînă în drumul *Floreștilor*. Și din drumul la dial i-au mai vîndut o bucată de locu alătura ce viile ce au cumpărat *Mihai* dela *Paraschiv*. Aceste doao pămînturi le-au vîndut dreptu șase lei. Și iarăși le mai dăm și le întărim pe un pămîntu dela *Florești*, care pămîntu iaste alătura cu pămîntul lui *Gheorghie* și al lui *Nechifor*, din apa *Milcovului* pînă în drumul di spre câmpu, ce l-au cumpărat *Mihai Zugravu* dela *Oprea* și dela feciorii lui, *Ioniță* și *Radul*, dreptu șapte lei bătuți. Și iarăși mai dăm și întărim lui *Ilie med.* și *Costii post.* și lui *Ioniță* pe o bucată de locu ce au cumpărat-o *Mihai* de la *Ion Crevul* și de <la> *Gheorghie*, feciorul lui, ce iaste din drum pînă în vie, cîtu iaste partea unui pămîntu. Așijdere și altă bucată de locu ce i-au mai vîndut totu *Ion Crevul* din vie la deal, care vii sînt cumpărate de *Mihai* de la *Paraschiv*, ce iaste doao bucăți de locu, le-au vîndut drept doisprezece lei bătuți. Și iarăși mai dăm și întărim pe un pămîntu ce au cumpărat *Mihai* de la *Paraschiv* din drum pînă în gârla morii, pe din gios de popa *Gheorghie* din satu din *Florești*, drept șase lei bătuți, încă și pre altu pămîntu dela *Florești*, ce purcede din apa *Milcovului* pînă în drumul cel mare, ce l-au cumpărat iară *Mihai* dela *Gheorghie*, nepotul popii lui *Gheorghie* și dela *Cărstea zețu Strimțului* și dela fâmeia lui *Maria*, dreptu patru lei bătuți. Și iarăși mai dăm și întărim cu acestu ispisocu de mai sus, numiților boiarilor noștri lui *Ilie zugravul Med.* și *Costii postelnic* și lui *Ioniță*, tot dintru același ispisoc dela Domnia sa *Costandin Duca Voevod* pe doao pogoane și jumătate de vie de la *Florești* și pe doao pămînturi din frunte, din drumul *Floreștilor* pînă în hotarul *Putnii*, ce scrie ispisocul că le-au cumpărat *Mihai Zugravul* dela *Paraschiv* și de la fâmeia lui *Cărstina* și de la feciorul lui *Necula*, dreptu patru zeci și cinci de lei bătuți bani gata. Și pre altu pogonu

de vie ce au mai cumpăratu Mihai Zugravul de la Ivanu și de la feciorul lor Merăuță în trei zeci și doi de lei bătuți, care vie iaste iar la Florești, lângă capul viei ce o au vindut-o Paraschiv. Așijdere le mai dăm și le întărim acestor de mai sus numiți pre o casă din ținutul Iași cu pivniță de piatră și cu doao dugheane gata și cu totu locu casălor cîtu ține ograda, împrejurul casălor, ce arată ispisocul domniei sale Constandin Duca Voevod că le-au cumpăratu Mihai Zugravul de la Ilie Zălariul din Iași și dela fâmeia lui Floarea și cu feciorii lor Maricuța visterniceasa și Gheorghîța și Mihălachie, dreptu opt sute de lei, bani gata. Și iarăși dăm și în<tărim> lui Ilie med. și Costii post. și lui Ioniță din ispisocul de întăritură ce au avut unchiul lor, Mihai zugrav, dela răposatul Constandinu Cantimir Voevod și dela Constandin Duca Voevod, pre toată partea de moșie ce au avut-o Ion Isariu cumpărată în satu, în Stingaciu, în partea de sus, și pe toate cumpărăturile cite au avutu Gifei și cu iazu în apa Racovei și cu mori în ținutul Tutovii, care moșii le-au luat Mihai Zugravul cu judecată de la fâmeia lui Ion Isari, care s-au prețuit în noao zeci de lei și acei bani neavindu de unde ca să-i dea fâmeia lui Isari, i-au dat lui Mihai toată partea lui de cumpăratură din Stîngaci, din partea de sus, și cu toate cumpărăturile cite au avut Gifei și le-au vindutu lui Isari cu iazu în Racova și cu mori. Și iar mai dăm și întărim lui Ilie med. și Costii și lui Ioniță pre jumătate de bătrînu din satu din Glodeani de pe Telejina, ot ținutul Vasluiului, ce au cumpărat Mihai Zugrav dela Postolache și de la Grigoraș și Vasilie și Ionu feciorii lui Andrei Netedul și de la Măria fata lui Mihăilă din Glodeani și de la Anisia sora Măriei iarăși fata lui Mihăilă și dela feciorii lor Sandul și Mariia, dreptu cinzeci și patru de lei și pre toată partea lor, ce au mai vindut tot acești de mai sus scriși din sat din Murgești, care sintu mai gios de Glodeani tij pe Telejina, drept optusprăzece lei iar lor le-au fostu cumpăratură dela Carpu. Ca să le fie lor toate aceste de mai sus scrisă moșii și dela domnia mea dreapte ocine și moșii, cu tot venitu și uricu de miluire și de întăritură, nemișcat nici rușuite nici odinioară în veaci. Și nimenea altul să nu să amestece preste acestu ispisocu a domniei mele.

Și s-au scris ispisocul acesta de Procopie dascalul ot Mitr<opolie>.

Sturzea vel logofăt.

Suret scos de pe ispisocul lui Grigorie Ghica Voevod pre citeva părți de moșii, din leat 7256 — 1748 — Ioni 18.

Arh. st. Iași, Pach. IX/34.

IV

1766, mai 27, Iași

Grigore Alexandru Ghica vodă întărește șatrul lui Costache Dinu satul Văsiești din ținutul Bacău, care a aparținut lui Gheorghe Zugravul, pictor

Noi Grigore Alexandru Ghica Voevod, cu mila lui Dumnezeu, Domn al Țării Moldovei, dat-am

carte domnii meli boierului nostru, dumnelui șatrul Costachi Dinu să aibă a-și stăpîni partea lui Plăvan, din sat din Văsiești di lângă Comănești ot Bacău, ce ari cumpăratură de Gheorghe Zugravul, cu zapis și cu ispisoc de la Evstratiia Dabije Voevod din văleat 7170 (1662), februarie 7, pe două locuri de casă din vatra satului, cu pomântul lor și zece pomânturi în ținută și din fânațu și din săcături și din pădure și din apă și din tot venitul parte Plăvăcescă.

Așijderea și parte Măricăi din satu din Costești ot Bacău, din vatra satului și trei pămînturi din ținută de sus și patru pămînturi de ținută de gios și din iarbă și din apă și din pădure, din tot locul cu tot venitul să aibă a stăpîni. Și pi cini-și va trimite vechil, atît în parte Plăvățescă din Văsiești cît și la parte Maricăi din Costești ot Bacău, după ispisoc și zapis. După tot locul acelor părți de moșii să fie volnic a lua dijma, venitul moșii, din toate după hotărîrea ponturilor și nimi împotrivorit să nu fie, ci atît stăpînul moșii, cît și cel ce ar ave a-și da dejma venitul moșiiilor, să urmează după testament prin hotărîrea ponturilor iar nu într-alt chip.

Aceasta poroncim.

1766, Maiu 27

Arh. st. Iași, Pach. 298/5.

V

1802, iulie 31, Galați

«Chetrarul» Ioniță Gheorghe Lipcanul împreună cu alți lucrători pietrari se învoiesc cu negustorul Gheorghe Șișman din Galați să construiască o biserică în acel oraș, după modelul și mărimea bisericilor Sf. Neculai și Mavromol

Gălații

Adică eu Ioniță sin Gheorghe Lipcanul, vătav de chetrari, împreună cu Dragu Odobeșteianu sîn Mirce, cu Mihai Dobrin Suriianu, toavarăși ai mei de la Țăn. Putnii din Țărgul Focșanii. Dat-am adivarat și încredințat zapisul nostru la mîna dumisale Serdari Neculai i la mîna sfinții-sali părintilui Veniamin eromonah vichilu sfîntei Mănăstiri Neamțului, la mîna dumisale jușanului Gheorghe Sășman precum să să știe că am făcut tocmală cu dumnealor să facem o Mănăstire aice în Țărgul Galaților. Însă lungu Mănăstirii să fie asămine cu Mănăstirea Svântului Neculai din Galați, iar lărgimea și nălțimea și grosămi zădiului și mărime oltariului să fie asămini cu a Mănăstirii Mavromolului și clopotnița să fie deasupra trupului bisăricii, tot dintro zădire, iar alti turnuri nu avem să facem fără numai boltă. Mănăstirea să fii sade. Scara la clopotniță să fii pin mijlocul zidiului; cum și scara amvonului iarăși pin zid să o facim iar pi din afara Mănăstirii să facem doâi brăi cum și streșina scoasă din zidi și căpriorii, învălital cu oale, să fii a nostru meșteșug. Dumnealor au să ne dei toată materea trebuincioasă: cherește, chiroani, scoabi de feru pentru legături iar ușorii ușii bisăricii i a fereștilor să ni-i de dum-

nealor făcute gata și noi să avem a da mănăstire gata văruiță și tencuiță cu prestol cu tot. Și tocmai avem să ne dei plată doi mii cinci sute lei, bani, însă banii să ni-i de rinduri-rinduri, și acum înainte am luat în mâinile noastre trei sute lei și sfârșind tot lucru bisăricii să ni dei și cinsprăzăci coți postav la trei meșteri, câte trei lei cotu. Salahorii să fii cu cheltuiala dumisali ctitorilor și noi să avem a lucra neconținut, să nu dăm cit de puțină stinghiredă și oricari dintre noi ar lipsi, să avem a răspunde unul pentru altul. Iar când noi nu ne vom țane de tocmai aceasta după cuprinderea zapisului și am lipsi vre-unu dela lucru atunce dumnealor să aibă a tocmi meșteri cu preț ci vor pute găsa și banii aceia să avem a-i plăti noi. Și pentru credința ni-am pus numile și degitili.

1802 Ioli 31 z<ile>

x Ioniță sãn Gheorghi Lipcanu, vătav = chizăși răspunzători un pentru altu

x Dragul sãn Mirce

x Mihai Dobre Suriiianu

★

De la părcălăbie.

Înainte Părcălăbii dându zapisul acesta s-au adiverit și cu ale noastre iscălituri

802 Ioli 31.

După tocmeala ce am avut, duple cu arată zapisul mai sus, pentru sfinta Monastire au mai înmulțit părintele Veniiamin lucrul, a-i face pridvor Sfintei Mănăstiri și un picior la oltariu. Și învoindu-ne cu sfinția-sa ne-am tocmnit al doilea tocmeală și ne-au mai dat încă cinci sute lei i 20 veadre vin, care și noi să avem a face lucrul după plăcerea sfinții-sale și sfinția-sa are să ne dea banii duple tocmeală și acum înainte ne-au mai dat 50 lei. Și pentru credință ne-am iscălit iarăși.

x Eu Ioniță vătav

x Eu Dragul vătav

x Eu meșterul Mihai.

Arh. st. Buc. M-rea Neamțul, Pach. CXXVII, nr. 2.

VI

1813, august 7

Diaconul Feodor Livischii, zugrav, se angajează să picteze catapeteasma și câteva icoane la biserica din satul Dersca, ținutul Dorohoi, pe moșia banului Petrache Cazimir din Iași.

Adică eu, mai gios iscălitul Feodor Livischii, diacon zugrav, încredințez prin această a me scrisori, la cinstit mina d-sale cuconului Petrachi Cazimir biv vel banu, precum să să știe că prin tocmeala ce am făcut prin omul d-sale vamișul Ion Crăstian, vătav, ca să zugrăvescu catapeteazma de la bisărica din satul Derța moșia d-sale banului Petrachi Cazimir, cu tocmală întracestași chip: 1 400 lei, adică o mie patru sute lei, și di a mănăstirii pentru trebuința casăi. Am să eu tot deplin, după izvodul ci am dat iscălit di cătră mini. Însă eu mă îndatoresc prin această scrisoare a me, ca tot lucru catapetezmii și alti lucruri a bisăricii, precum mai gios să arată anume, am să le fac asămene precum lucru din bisărica cuconului Ioniță Bașută di la Pomărla,

ca, la toati săpăturile catapeteazmii, cum și la alti lucrări, precum mai gios să arată, am să pun aur și argint și văpsăli cum și lucru sămene ca la Pomărla, trandafirii și ciubucili să fie poleite cu argint și cu dischisuri poliită catapeteazma. Praznicili, apostolii, proorocii în dverili să aibă a li zugrăvi cu aur și cu argint firuit.

Văzduhurile cu închipuiri di noori întocmai ca la biserica de la Pomărla. Am să lucrez precum am văzut la acee biserică îndatorindu-mă, ci am să lucrez anumi, afară di catapeteazmă: 2 icoani mari în tinda bisăricii cu stranili lor poleiti cu aur și cu argint și cu dischisuri.

1 icoană mari arhereul în oltari cu straietele poleiti.

1 tratapod

2 analoghii

1 analog în mijlocul bisăricii pentru ivanghelii.

2 fânari săpati și poleiti.

1 cruci di eșit cu iconili lucrată pi doao feță.

1 air cu patimile lui cu slovi di aur.

1 prapur pi pânză cu privazuri poleite cu aur.

1 icoană pe tratapod.

1 colivariu din văpsăli.

1 icoană la jărtfelnic.

Hramul bisăricii deasupra ușii afară.

Slovili titorilor pi ci va voi boerii să să scrie, am să fac di va ceri trebuința.

6 sfeșnici di icoani mari di lemn di va ceri trebuința am să li zugrăvescu și poleiti cu aur și argint.

2 sfeșnici mici iarăși di lemn di umblat.

1 sarafim cu săpăturile lui poleite cu aur și cu argint.

Toati acesti di mai sus arătati am rămas îndatorat a li lucra și a li faci întocmai ca la bisărica Dsali cuconului Ioniță Bașută. Iar dacă lucrările nu vor fi ca la Pomărla, cu toti cheltuelile boerului atunci eu, cel mai jos iscălit, să rămîn păgubaș di toată cheltuiala și osteneala me. 1813 August 7 zile.

Teodor Levițchi Diacon Zugravă

Și eu Ion Stoler am fost față

Și eu preot Ioan am fost față la facerea acestui zapis.

Tij am fost și eu, preot Mihail.

După cerire numitului zugrav, di mai sus arătat, rugindu-mă di a me bună voie s-au făcut acestu zapis, tocmindu-să primul... și di va fi priimit și de dumnealui Cuconu Petrachi va rămîne bun, iar de nu, va rămîne răsufat.

1813 August 7

Semnat Ion Crăstien

Arh. st. Iași, Pach. 100, nr. 11.

VII

1815 mai 30

Ierodiaconul Claudie de la mănăstirea Neamțul și diaconul Manolache din Drăgănești se angajează să zugrăvească catapeteazma de la paraclisul mănăstirii Rîșca.

Noi iscăliții mai jos ierodiacon Clavdie din mănăstirea Niamțului și diacon Manolache din satu Drăgănești, tocmeală am făcut cu sfinția-sa părintele Sofronie arhimandrit și igumen sfintei mănăstiri Rîșca, într-acest chip cum ne legam noi prin acest zăpis al nostru, ca să zugrăvim catapeteazma de la paraclisul ce să face nou în mănăstirea Rîșca, însă asemenea și întocmai întru toate după cum i-am zugrăvit paraclisul preasfinției parintelui mitropolit Veniamin din mănăstirea Niamțului, cu vopsele bune, potrivite și cu aur bun. Deosebit numai de icoanele cele mari împărătești.

Deosebit ne mai îndatorim ca să mai zugrăvim și acestea, adică: la ferestrele bisericii cei mari, la partea din a dreapta pe sfinții apostoli și pe sfântu Ioan Sucevșchii. Și la parte din a stînga pe sfinții îngeri și pe prea-cuvioasa Paraschiva și în sfîntu Oltari pie doamnu Hristos în picioare și alți sfinți ce sa vor socoti în pregiur.

Un aer închipuirea Maicii Domnului cu obicinuiții Apostoli: Un prapor pe o parte Învierea Domnului și pe alta sfinții arhierei Nicolae, Spiridon și Sofronie și chipul sfîntului părinte arhimandrit Sofronie.

Și pentru toate acestea sa ne dea sfinția sa bani una mie doua sute lei, doua vedre holerca, zăce ocă sapon. Tainul de mîncare obicinuit. Vin de baut numai simbata și Duminica și la sarbatori cate doua garafe iar în celelalte zile bere.

Și începerea lucrului sa ne fie la 20 zăle a lunii viitoare Ionie. Și spre încredințare am iscalit

1815 Mai 30

Clavdie ierodiacon

Lumănări de său cinci oca, să ni să dea
Lei 20. Adică două zăci lei am primit arvona înainti

Mai 30

Clavdie Manolachi diacon

22 doua zaci și doi de lei am priimit dela parintele Sofronie Arhimandritul. Clavdie

1815 Noembrie 12

4.20 3 pelcele negre aurii li-am primit

46.20 Clavdie, saptv 18. 1815

Arh. st. Buc., Mrea Rîșca, XIX bis – 2.

VIII

1815, decembrie 3

Contract pentru zugrăvirea catapetesmei anvonului și icoanelor de la mănăstirea Văratice de către Constantin zugravul.

Prin această scrisoare ce dau Preaasfințitului Kiric Kir Veniamin, Mitropolitul Moldovei și dumisale vel vornicul Necolai Hrisoverghie epitropul răposatii Logofetesii Eleno Paladi. Adiverez tocmeala ce-am săvîrșit a zugrăvi Catapeteasma Sfintei Mănăstirii Varatecului. Supt aceste îndatoriri a meli.

1. Toate săpăturile și stilpii Catapetezmii a dverilor, a tetrapodului și a anvonului să le poliesc cu aur bun și așăzat foarte bine.

2. Toate chipurile di pe fața Catapitezmii, a dverelor, a tetrapodului și a anvonului, cum și

răstiguirea să le lucrez în vâpsăli și în aur, precum va ceri trebuința și pre cît va fi puțința mai iscusite, afară di celi patru icoane mari împărătești ce sînt gata.

3. De nu va fi anvon, în locul lui să fac după cuviință, douăzeci și patru icoane a praznicilor de preste an și a altor svinți aleși.

4. Începerea catapitezmii a să lucra să fie de la zi întii Mai 1816.

Și pentru tot lucrul acesta ce mă îndatoresc a lucra să mi se plătească cinci mii lei, adică 2200 lei acum la tocmeală, care i-am și primit. Și 1400 lei la zi întii Iulie 1816, iar cusurul 1400 lei după săvîrșirea a tot lucrul catapitezmii, sălindu-mă cu toată vîrtutea a face lucrul curat și iscusit.

Să mi să dea în nuntrul Mănăstirii și o odaie pentru îndămînarea lucrului și șchelea trebuincioasă. Iar cu altă nemic să nu fac supărari Mănăstirii.

Și pentru temeinică credință m-am iscălit în-suși cu mîna mea.

Mă mai îndatoresc a face și patru iconițe mici, pre lîngă cele patru mari din rînd ce sînt gata. — 1815, Dechembrie 3.

Constantin Zograv.

După condractul acesta am isprăvit tot lucrul și am primit și banii după tocmeală: cinci mii lei deplin prin sârdar Ștefan Strugă.

Și s-au istovit,

1816 august 22

Constantin Zograv

Arh. st. Iași, Pach. 258, nr. 69.

IX

1816, februarie 24

Zugravul Matei se angajează să zugrăvească biserica cu catapeteasma și alte odoare ale ei, de la moșia Țigănești, ținutul Tecuci, proprietatea poetului Costachi Conachi

Încredințez eu cel mai gios iscălitul în contractul acesta, ce dau la cîstit mîna dumisale Cuconului Costachi Conachi, precum că m-am tocmis la dumnealui, ca să zugrăvesc biserica ce au făcut dumnealui în satul Țigănești, în această tocmală:

1. Catapeteazma fiind de zidiu, mă îndatoresc să-i dau oloiul fiert cu minie și guma, cît va cere trebuința, ca nici vreodinioară să nu se coșcovească și să să străce zugrăveala.

2. Boelile ce voi lucra chipurile sfinților să fie bune.

3. Catapeteazma să o îmbrac cu chipurile sfinților ce să obicnuiesc pe la toate bisăricile împodobind veșmintele sfinților cu aur și argint, pe unde va cere trebuința, cum și stilpii de pintre sfinți, ca să fie frumos.

4. Icoanele cele mari împărătești cu poalile lor, cum și dverile împărătești, asemenea dverile cele doai de pe delături, mă îndatoresc a le face foarte frumoasă și chibzuite cu bună cumpănire ca să împodobească bisărica.

Iconostasul, sfeșnicile cele mari și cele mici și scaunul cel de cetit să le zugrăvesc după cum va cere trebuința.

6. Airul și un steag cu închipuirea de o parte hramul bisăricii și de altă parte Sfântul Constantin și Elena, asemenea mă îndatoresc să le zugrăvesc foarte frumos.

7. Și cel de pe urmă, tot mă îndatoresc a lucra bine și curat, făcînd chipurile sfinților frumoasă și chibzuite cu bună cumpănire ca să le șadă bine, sîrguindu-mă cu bună silință atît la aceste de mai sus pomenite, cît și la ce a mai ceri trebuința spre podoaba bisăricii.

Și pentru tot lucrul acesta să-mi de și dumnealui boerul șasă sute de lei bani și noi chile de popușoi pentru mîncare; din care bani am primit acum înna-
inte trei sute de lei, iar ceialanți bani să-mi dei după
ce-oi începi lucrul, rînduri-rînduri, cînd îmi vor
trebui. Și spre încredințare am iscălit sîngur.

Eu Matei zugravul încredințez

1816 Februarie 24

Am scris cu zisa și primirea lui Matei Zugravul
Ce i se dă

Lei 50 i s-au dat prin Dimitrachi Pastia de au
cumpărat oloiu.

300 arvoana dentăiu, 816 februarie 24

15 lei pentru 10 ocă lînă țigae 4 + 10.20 + 50 + 50.

62 tij i s-au mai dat de au plătit zugravilor, ce
au tocmît de au lucrat prorocii și apostolii. August
10, —816.

Păpușoi 5, dați din moară de vătav Vasile

10 dați cu țădulă

5 ocă brînză de oi cu țădulă tij vătavului

60.10 lei dați dintr-o sută ce i-au fîgăduit K.K.
pisti tocmală.

13 tij i s-au mai dat, popușoi

2 chile popușoi

660.10

20 tij i s-au mai dat acum din 40 lei ce mai
rămăsese fîgăduiți din suta peste tocmală.

817 Februarie 26

3 tij dați acum pentru cumpărat oloiu

1817 Maiu 18

11 tij dați acum Iulie 20

5 30 tij dați acum Iulie 25

700. —

Arh. st. Iași, Pach. 237, nr. 1.

X

1816, martie 15, Galați

Zugravul Toader Fălcoi se angajează să poleiască
și să picteze catapeteasma, strana arhierască și
mai multe icoane la « Mănăstirea Ceșmanul » din
Galați, ctitoria negustorului Gheorghe Șișman.

Condorat pentru bisărică cei ce are să se facă.

Adiverez cu acest zapisu al meu la mîna sfinției-
sale părintelui iogumen Sofronie de la Mănăstire
Ceșmanul (Șișman Gheorghe ctitor), ce să prăz-
nuește hramul Sfinții Marilor Voevozi arhanghelii
(Mihail) și Gavril, precum să se știe că m-am tocmît
cu sfinția-sa ca să zugrăvesc catapeteazma den năun-
tru, care este săpată de iznoavă, de susu până gios,
însă cruce, prooroci, apostoli p<r>aznicele ii poliile

icoanilor, bez iconile celi mari, săpătura toată cu
auru, însă foi de <auru> cum să cade, argint și
văpsălile, dar nu mai mult să pun de cît ouru numai
după orinduială, care să cade cum sînt și <la> alte
besărici, catapeteazma. Și după arătati probe sfin-
ției-sale, nici auru nici argintu, să fie lucru bun și cu-
rat; însă o strană arhierască ce esti săpată, cu amăn-
doao icoani lîngă catapiteazmă cu pervazăle lor,
însă protischimatar, care este față niște pervazuri
dela icoana Sfîntului Neculai, însă din drept o
icoană, din drept, asămini după cum esti la Sfîntul
Neculai și patru icone mici pentru sărutare ominii-
lor, asămini aceste toate să fie deplin. Și pentru
aceste toate m-au fost tocmeală cu sfinția-sa ca să-mi
<dei> lei 2600 și altă nimică. Și mă îndatoresc a
le săvârși toate și Sfinția sa să îndatorește a-mi da
bani pentru trebuința lucrului pentru auru cît și
pentru văpsălăle. La jumătate lucrului să aibă a-mi
da bani pe jumătate și la săvârșire lucrului să am
a lua banii toți. Și pentru mai bună credință am
iscălit cu mîna me ca să să crează. Și pentru odai
de lucru să aibă pentru lucru pînă la săvârșirea
lucrului.

Toader Fălcoi zugrav

1816 Martie 15.

Și am scris cu zisa părintelui igumen și am
iscălit,

Ștefan Costandi<n> Căp<itan>

Dentr-<a>cest zapisu am priimit acum dinainte
Lei 300 adică trii sute de lei și am și iscălit

Am mai priimit lei 200 adică doo sute Toder
Fălcoi zugrav

Mă îndatoresc a veni la începutul lucrului și am
pus vade ca pă<n> la Duminica mare să mă aflu
aice.

Am primit lei 400 adică patru sute lei din mîna
părintelui egumen... Sofronie... Mai 23 zile

Tij am mai primit lei 25<0> lei, adică două sute
și cînzăci lei Iunie 7

Tij am mai luat 202 adică doo sute cînzăci lei

Ioli 22

Am mai priimit lei 500, adică cinci sute lei am
luat cîndu am purces acatist.

Am mai priimit lei 520 adică cinci sute doazăci
lei.

Arh. st. Buc., M-reă Neamțul Pach. CXXVII, nr. 24.

XI

1827, februarie 22, Iași

Scrisoarea Mitropolitului Veniamin Costachi către
Ioan Negel ca să i se dea lui Grigore Zugravul tot
tainul cuvenit pentru că a zugrăvit catapeteasma
bisericii de la Sinești-Iași, umînd să fie angajat
și pentru alte lucrări de pictură bisericească

Grigorie Zugravul ne-au arătat că în zugrăvitul
catapiteznei de la Sinești ar fi avut tocmală a i
să da și o chilă grîu și trei merță de popușoi și că
nu i s-ar fi dat. Dar fiindcă tocmala aceasta s-au
săvîrșit prin arhimandritul Isaia Rîșcanul, aflîndu-se
atuncea Dicheu, noi nu știm de au avut în tocmală
a i se da ace pine, ori ba, și de i s-au dat ori nu.
Dar însă fiindcă el are acum a ne mai lucra aicea
cîte ceva, poftim pe dumneata ca să-i dați două

merță griu și trei popușoi, ca să-i fie pentru casă, și cu prețul cuviincios te vei scăde din banii cîștiului Sfîntului Gheorghe.

1827 Februarie 22, Veniamin Mitropolit

Antoane

După porunca aceasta a Preaosfințitului Mitropolit vei răspunde piine poroncită zugravului Grigorie și la Sf. Gheorghe îmi vei da înseamnăre de cea ce s-au mai dat, în trebuințele Mitropoliei, ca să se scadă din banii cîștiului.

Negel Ioan 1827 februarie 26

Arh. st. Iași, Pach. 150, nr. 75.

XII

La 1827 septembrie 13 pe un izvod de zestre iscălește un « Mihail Zugrav »

De asemenea Scarlat zugravul încredințează că cea ce are și va mai avea prin « osteneala și schivirnisala lui pină la ceasul cel de pe urmă », să nu clironomisască nimeni din neamurile lui la cel mai mic lucru, ca să supere pe soția lui și pentru credință și-a pus numele și degetul.

Eu Scarlat zugrav încredințez

Mihail zugrav

1827 Septembrie 13

XIII

1830, august 4, Iași

Zugravul Ștefan Botezatu din Iași testează toată averea lui bisericii Banu, de față fiind și August Inovici Zugravul

Fiindcă noi carii mai jos ne vom iscăli, ne-am întâmplat față la răposare zugravului Ștefan Botezatu, cu un ceas mai înainte, pără a nu răposa, au trimes după preotul Gheorghe ot Banu, ca să vie să-l duhovnicească. Așa viind sfinția sa l-au duhovnicit și l-au împărtășit după lege creștinească și în ființa noastră au încredințat în mîinile sfinții sale duhovnic cheia dela casă precum și dela lacă, zicînd răposatul: « iată părinte, mă fac danie cu toate ce să va găsi la mine, sfinții biserici Tuturor Sfinților, ce să numește Banu. Încredințaz toate lucrurile mele, Sfinție ta să mă îngropi și toate cele cuviincioasă să mi le îplinești, după cum să cuvine unui creștin ». — 1830 August 4

Și noi gios iscăliții fiind chemați, de față sântem și pentru mai adevărată încredințare am iscălit.

Gheorghe Bocioc dascăl Neamțu.

August Inovici Zugrav

În casa me s-au mutat din viață. Parascheva Ostrovesca, mărturisăsc adevărat. Maria Nedvesca.

Arh. st. Iași, P. 410/129.

XIV

1855, decembrie 15, Iași

Zugravul Gavril Mavrodin din Iași se învoește să picteze paraclisul de la locuința Pulheriei Ghica

din Hârlău, cu catapeteasmă, strana arhierească, icoane și toate obiectele sfinte necesare cultului

Contract

Prin care jos iscălitul zugravul Gavril Mavrodin, trăitoriu aici în Capitală, fac cunoscut că după tocma săvarșită cu dmei logofeteasa CCna Pluhiria de Ghica, m-am alcătuit ca să fac la paraclisul casălor Dnei CCnii, din tîrgul Hârlău, o catapiteasmă din noau și altele trebuitoare lucruri la zisul paraclis, după planul și modelul destenat pentru asămenea svârșăt, pi care s-au și iscălit atât de minea cât și de Dmei CCna, spre întocmai urmare și nestrămutate, cu următorile condiții:

1. Toate săpăturile catapitezmii atât stîlpi cu colonile lor, privazurile iconilor, și acelelante împărțiri cuprinse în planul catapitezmii mă îndatoresc a le prelucra întocmai cu ce mai bună și frumoasă iscusănță din lemn de teiu uscat și trainic, fără să mă abat cât de puțan din desșenul arătatului plan.

2. Atît stălpîi cu colonile lor sus și jos, dverile, privazurile icoanelor și celilante săpături și împodobituri acellii catapitezmi am a le polei pisti tot cu aur bun în lustru și pe unde să va ceri trebuința în aur mat, iară câmpul catapitezmii să va zugrăvi cum îmi va ceri după plăcerea a Dmei CCnei, însă cu boe în oloiu, bună și lustruită cu lustru bun.

3. Toată icoanografia a catapitezmii mă îndatoresc a le zugrăvi după modelul și stilul, atît icoanele cele împărătești cît și icoanele celii mari și mici, firuindu-li hainele tuturor svințelor cu aur bun întocmai după calitate și frumuseța icoanilor a catapitezmii paraclisului din Ospitalul Sflui Spiridon.

4. Osăbit de catapiteasmă ce mă îndatoresc a o lucra, precum s-au zis, din nou, am a mai faci și obectile mai gios arătate și anume: o strană arhierească sîpată foarte frumos și poliită cu aur bun. O cruce răstiguirea de Gioia Mare. Un proschinătariu. Un analog de evanghelie. Un sarafimu cu doaă fofezi di alimă. Aceste toate vor fi săpate și poliite cu aur bun după modelul și calitatea acelor din paraclisul Sflui Spiridon. Asemine un aer zugrăvit în aur pi mușama. Un prapor, două fanare, șaisprezăci făclii și sveșnice, toate vor fi foarte bine zugrăvite și poliite cu aur bun. Iară doaă anologhi a cîntărețelor, o măsută di jerfă precum și celilante străni trebuitoare, le voi prelucra cu săpături și în tabli zugrăvite cu boie bună di oloiu și lustruite în floarea mahanului, întocmai după modelul acelor din biserica Svlui Ioan Gură de Aur din Beilic.

5. Pentru tot lucru mai sus arătat precum legăturile di fier la catapiteasmă, bălămăli pi la tustreli dveri și treptile dinnainte Catapitezmii, o policioară înlăuntru oltariului pentru pus svintile iconiți în număr di douăzeci patru a praznicilor piste an, care iarăși voi fi datoriu a le zugrăvi foarte bine lucrate în aur bun, ceva mai mare de cît proba arătată de mine. Asămine ori și ce alt material greu sau ușor va trebui în zăsa lucrarea, m-am tocmît cu Dei Cucoana ca să-mi dei soma de 300 galbeni, adică trii sute galbeni în care să cuprindă și plata ostinelilor meli, numărați în următorul chipu:

50 # cincizăci galbeni mi s-au numărat ca arvoană la facerea acestui contract, pe care i-am și primit deplin spre a-mi pute și eu arvonii meșter săpători și alte; și restul mi să vor slobozi rânduri-rânduri, după sporirea și înaintarea lucrului. Iară 50 # cincizăci galbeni am a primi după istovirea și pregătirea a tot soiul di lucru, pe care mă îndatoresc a-l de gata până la 15 Iulie sau mult la ză întâiu Avgust, anul viitoriu 1856. Cu această însă, ca tot soiul de zugrăvală ce voi săvârși la catapeteazmă și la celelante obiecte din paraclis, vor fi zugrăvite cu ce mai curată și potrivită boe de ace mai bună calita, asămine și toată săpătură a catapitezmii și celelanti lucruri să vor săpa cu ce mai desăvârșită iscusănță, precum și poliitul va fi piste tot cu aur bun și lucrat foarte curat cu răspundirea pi viitoriu, ca ori și când s-ar ivi vreun neagiuns neindeplinit în săpături după plan, sau cu nezugrăvitul icoanelor după calitatea cerșută sau nepotrivirea aurului bun, întru un cuvînt ori și ce altă sminteală ori crăpătură s-ar deschide la vreuna din icoanele sau săpăturile a catapitezmii și a celorlante lucruri din paraclis, voi fi datoriu a le prefaca din noaă sau a le merimetisă cum cere trebuință, cu însuși a me cheltuială, în cît să nu aibă nici o sminteală sau amerințarea. Și spre întocmai urmarea siguripsăsc pe Dumniaei CCna cu tot avutul mea prevăzut aice în Capitală, dînd și chizăs platnic și răspunzătoriu în totul pi Dlui arhitectorul *Gheorghe Demostenidis*, asămine trăitoriu aice în Capitală. Drept care am iscălit cu însuși a me mină împreună și Dlui chizășul meu și întărit după cuviință.

Iași 1855 Dechembrii 15 zăli

ss. Gavriil Mavrodin

G. Dimostenidis

25 # primiți la Februarie în 24

G. Mavrodin pitor.

50 # la 19 Martie 1856. — 25 # Iulie 10 — 1856

50 # 1 Aprilie 1858. — 33 # la 8 Maiu 1858

40 # la 12 Iunie 1858. — 10 # la 23 Iulie 1858

Supt iscălitul adiveresc aice că am primit de la cuconița restul banilor care să cuvin, 17 # și osăbit acestii am mai primit și 488 lei piste toată alcătuire dăruiti și rămăiu cu totul mulțămît.

1858 Iuni 27 zile.

G. Mavrodin pitor

Arh. st. Iași, Pach. 140, nr. 47.

XV

1857, noiembrie 2, Iași

Neculai Vogoridi, caimacamul Moldovei, acordă «rangul de șatrar» lui Neculai Zugravu

Prințul Neculai Conachi Vogoridi, Caimacamul Principatului Moldovei.

Cunoscutu și știutu facu la toți, cărora se cuvine a ști, că luându în considerație servițiile ce d. candidatul *Nicolai Zugravu* au plinitu, nu mai puțin și ale sale merite personale, și credința către Patrie, după prerogativele date Căimăcămiei, îi hărăzescu rangul de *șatrar*, în care însușime orînduescu d. Secretariului de Stat a-l încredința în cartea ran-

gurilor, spre a fi obștește cunoscutu și onorat după cuviință.

Datus-au în rezidența Iașilor, anul mîntuirii *unamie opt sute cinci zeci șapte*, luna Noemvrie în 2 zile.

N. Conachi Vogoridi (m.p.)

Secretar de Stat Ioniță Cantacuzino L.P.

Directorul A. Fotino

No. 405. Seful Secției I. Anghelichi

No. 1245. Secția I din Secret. de Stat

Arh. st. Iași, Pach. 396/33.

Decret original tipărit.

XVI

1862, noiembrie 8

Zugravul I. Varlam din Iași se angajează să lucreze catapeteazma, strana arhierească, strănile cîntăreșilor și o strană pentru cetirea apostolului «la schitul Grăjdeni din districtul Bîrlad». De asemenea să zugrăvească toate tablourile și catapeteasma

Contract prin care subscrisul arhimandrit Anania, egumenul mănăstirii Golia, fac cunoscut că m-am alcătuit cu dl. *I. Varlam* zugrav, pentru facerea din nou a unei catapetezme, potrivit lățimei și înălțimei așa precum se află lumina înăuntru și în poziția de față, la biserica din nou construită a schitului Grăjdeni din districtul Bîrlad, proprietate tot a mănăstirii Golia, al cărui plan de templu înalt și lung, care a fi tot din stolerie, precum și săpătura întocmai după cea de față catapeteazmă în paraclisul caselor egumenești din Golia, pe lîngă care se mai alăturază și cinci bucăți deosebite, cea întâi o strană arhierească și proschimitar și trei analoge, adică două pentru cîntăreți și una pentru cetirea apostolului în biserică, și toate acestea făcîndu-se cu materialul și cheltuiala dumisale zugravului, rămăinînd sub iscălitul a să îngriji de rădicarea și ducerea la locul destinat cu voie din partea ds., de astăzi și pînă la 30 zile a lunei iunie, a viitorului an 1863, a se așeza de meșterii ds și îndată a se pune în lucrare poliituri cu aur bun de Viena, numit Ecaterina și toate tablourile a se zugrăvi cu vopseli buni și feruite în aur, după stilul bisericesc bizantin, cu aceste ca spre îndestularea sus zișilor, iscălitul am a da dsale zugravului bănește *patru sute și treizeci galbeni* și o odaie de șezut pînă la gătire, din parte-mi; iar altele ce-i vor mai trebui, rămîn în a me voință la ce mă voi putea înlesni. Iară din bani i-am numărat acum la daria acestuia și începerea lucrului, *șese zeci galbeni* și restul în totul, i se vor da rînduri, după sporiul și calitate lucrului, potrivit ca rest de treizeci galbeni să rămîie a i se da la isprăvirea și tot lucrul lui, pentru care aducere întru îndeplinire din parte-mi urmează a me iscălitură, precum de asămine au urmat și din partia ds zugravu și la contra urmare are a răspunde.

Subsemnat *I. Varlam*.

1862, noiembrie 8

Arh. st. Iași, F. 17.

De mulți ani cercetătorii studiază trecutul a două monumente vestite din Curtea de Argeș, bisericile Sf. Nicolae Domnesc și cea a mănăstirii lui Neagoe, care au constituit momente de apogeu ale artei medievale românești. S-au emis de asemenea unele opinii în legătură cu alte două monumente interesante, nedatate cu exactitate pînă în prezent, Sinicoară, din secolul al XIV-lea, și Olari, cu mult mai recentă, din ultimul sfert al secolului al XVII-lea¹.

Restul bisericilor din Curtea de Argeș nu s-au bucurat însă de o atenție deosebită, în primul rînd datorită faptului că ele au fost zidite relativ recent. Cea mai veche, Sf. Îngeri, a fost înălțată în 1716², Drujești în 1760³, Sf. Nicolae în 1918⁴ și Sf. Gheorghe în 1932⁵.

Dar mai există în partea de sud a orașului Curtea de Argeș o biserică pe nedrept necercetată pînă în prezent, care atrage atenția nu numai prin numele voievodului Petru Cercel (1583–1585), inserat în pisană sa din 1819, ci și prin unele trăsături care vădesc că ea dăinuiește dintr-o epocă veche: biserica Botușari⁶.

Însăși așezarea sa, în fundul unor curți gospodărești, printre boschete și copaci bătrini, în mijlocul unei ulițe răsucite în semicerc (așa cum remarcăm la unele orașe transilvănene cu populație săsească) glăsuiește, ca și numele neobișnuit al acestei ulițe — Botușari —, de alte vremi.

Monumentul, modest ca dimensiuni⁷, de plan dreptunghiular încheiat spre răsărit cu o absidă, cu un turn-clopotniță de lemn pe exonartex, învelit cu tablă ruginită, cu zidurile de bolovani amestecați cu rare cărămizi — cum ne permite să constatăm tencuiala zugrăvită în alb, pe alocuri căzută, din estul bisericii —, fără alte ornamente ale exteriorului decît un briu simplu și o cornișă în « dinți de ferăstrău », este înăbușit de verdeață și de căsuțele din jur.

Dar pisană sa atrage de îndată atenția. Ea arată că « în numele sf. Troițe și sf. Intrar <e> în biserică

și a sf. apostoli Petru și sf. Ioan Botezătorul, făcutu-s-au această sf. biserică, întiul zid, de milostivul Petru Cercel și după vreme s-au prefăcut în zilele înălțatului domn Io Nicolae Suțu voievod, cu blagoslovenia prea sf. episcop Iosif Argeșul, prin osteneala domnului județ Ioniță Taftur și cu cheltualia altor creștini... 1819, septembrie 30 »⁸.

Mențiunea celor trei hramuri ale lăcașului ne vădește că el a fost sfințit de trei ori și că deci s-a aflat de două ori în asemenea stare de ruină, încît a trebuit să fie reclădit din temelie sau refăcut temeinic. Aceste porți către trecut pe care ni le deschide înșirarea hramurilor ne trezesc dintru început curiozitatea și ne îndeamnă să încercăm să deslușim care a fost, în prima reședință a Țării Românești, viața acestor monumente atît de vechi, despre care nu se știe nimic pînă în prezent.

Este evident că ultimul hram, Sf. Ioan Botezătorul, se datorește județului Ioniță Taftur, care a « prefăcut » biserica, adică a restaurat-o din starea de ruină în care se afla înainte de 1819, ruină pe care o deducem, de altfel, din știrile referitoare la lăcașurile religioase din Curtea de Argeș, cuprinse în scrieri apărute între 1774 și 1819⁹ și din care lipsesc cele privitoare la biserica de care ne ocupăm în studiul de față.

Lăcașul « prefăcut » în 1819 fusese deci găsit cu hramurile Întarea în biserică a Maicii Domnului și Sf. Petru, ceea ce înseamnă că pe același loc se înălțase un alt monument ruinat și reconstruit înainte de 1774 sau că acest monument originar trecuse printr-o prefacere capitală, afară de cea din 1819. Primul obiectiv al cercetării noastre va fi, așadar, să încercăm a stabili de cînd datează biserica « prefăcută » în 1819 și care a fost hramul său inițial, ca să putem preciza dacă a mai existat un monument înaintea celui pe care îl vedem în prezent sau dacă acesta nu este primul înălțat pe acest loc, trecînd prin două prefaceri succesive și căpătînd astfel încă două hramuri, afară de cel originar.

preoți ai bisericii — a murit în 1907, avînd vîrsta de 70 de ani. Deținem aceste știri de la dr. Nicolae Căprescu, căruia îi mulțumim și pe această cale.

⁷ Biserica din 1819 măsoară 15,50 m (împreună cu exonartexul vizibil adăugat ulterior 21,00 m) × 6,50 m.

⁸ V. DRĂGHICEANU, *Cronică*, în B.C.M.I., IX (1916), p. 95, cu unele inexactități.

⁹ Vezi TUNUSLI, *Istoria politică și geografică a Terei Românești de la cea mai veche a sa întemeiere pînă la anul 1774...* (tradusă de George Sion), București, 1863, p. 175; FR. SULZER, *Geschichte des Transalpinischen Daziens...*, I, Wien, 1781–1782, p. 337; de asemenea relatarea lui Stürmer din 1816 la N. IORGA, *Scènes et histoires du passé roumain*, București, 1902, p. 30. Acești autori menționează numai șase biserici în Curtea de Argeș (Sf. Nicolae Domnesc, Sinicoară, Sf. Nicolae din Țîrg, Olari, Sf. Îngeri și Drujești), dintre care una de lemn (Sf. Nicolae din Țîrg). Vezi și St. BERECHET, *Catagrafia episcopiei Argeșului în 1808*, în B.O.R., II, 1921, nr. 9, p. 683.

¹ GRIGORE IONESCU, *Curtea de Argeș*, București, 1940, p. 117. Biserica nu pare a fi existat la mijlocul secolului al XVII-lea, deoarece nu este menționată de Paul de Alep în 1658 (PAUL DE ALEP, *The Travels of Macarius* (ed. F.C. Belfour), III, London, 1836, p. 324).

² Vezi V. DRĂGHICEANU, *Cronică*, în B.C.M.I., IX (1916), p. 95. Se pare că această biserică, cu hramul sf. Mihail și Gavril, este menționată într-un act din 1715 drept « biserica jupanului Mihai Postăvariul » (vezi Arh. st. Buc., ms. 168, f. 34).

³ Vezi *Anuarul eparhiei Argeșului*, Curtea de Argeș, 1929, p. 22. Restaurată în 1793 și 1875.

⁴ *Ibidem*.

⁵ I. IONESCU, *Catagrafia protoieriei Argeș la 1845*, în *Mitropolia Otenei*, VIII, 6–7, 1956, p. 417, nota 3.

⁶ Denumirea Căprești pe care o mai poartă biserica (vezi I. Ionașcu, *Catagrafia eparhiei Argeș la 1824*, București, 1942, p. 1) se datorește preoților care au oficiat în această biserică. Știm că Ion, fiul lui Theodor Căprescu — ambii



Fig. 1. — Biserica Botușari. Vedere nord-vest. Clișeul autorului.

Un prețios punct de reper pentru biserica de care ne ocupăm îl constituie relatarea din 1658 a lui Paul de Alep, care, în înșirarea hramurilor bisericilor din Argeș¹⁰, inserează și pe cel al Întrării în biserică a Maicii Domnului, urmat de cel al Sf. Petru. Aceasta înseamnă că biserica cu cele două hramuri pe care o găsim restauratorii din 1819, care-i adaugă un al treilea hram (Sf. Ioan Botezătorul), dăinuia dinainte de 1658, cu alte cuvinte avea o vechime mai mare de 150 de ani.

Însăși pisania din 1819 arată limpede că la această dată nu s-a procedat decît la o « prefacere », adică o restaurare a monumentului anterior. Este sigur că, în cazul unei edificări din temelie a întregului edificiu, ctitorii nu ar fi ezitat să sublinieze acest lucru. Pe de altă parte, biserica actuală vorbește de la sine, permițîndu-ne să distingem trei faze de construcție, dintre care cea mai veche este anterioară anului 1819, ceea ce înseamnă că biserica văzută de Paul de Alep s-a menținut, cu unele modificări, pînă în zilele noastre.

¹⁰ PAUL DE ALEP, *op. cit.*



Fig. 2. — Biserica Botușari. Vedere est. Clișeul autorului.

Într-adevăr, putem constata cu ușurință cea mai nouă fază a bisericii, cea de-a treia, înfăptuită între 1884 și 1893¹¹. Atunci s-a adăugat exonartexul la vestul fațadei pe care se aflau pisania din 1819 și cele două icoane de hram, s-a tăvănit exonartexul și pronaosul cu scinduri și șipci (la pronaos folosindu-se grinzile groase și podeaua podului din faza 1819) și s-au pardosit exonartexul, pronaosul și partea vestică a naosului cu scindură (în

ultimele două încăperi înlăturându-se dalele de piatră), altarul supraînălțându-se printr-un podium de lemn. Totodată, în pod, peste pronaos, s-au adăugat noi grinzi mai subțiri (deasupra celor vechi, groase), care se prelungesc peste exonartexul nou creat, pentru a susține turnul clopotniță de lemn ce a fost înălțat peste acest exonartex. Întreaga biserică a fost acoperită cu tablă. Tot acum s-au zugrăvit pe vechea fațadă — rămasă în interiorul

¹¹ Pe latura sudică a naosului bisericii, în exterior, constatăm un grafit cu data 1884, aflat pe stratul de tencuială din 1819, inferior celui pe care se află icoana de hram din estul absidei altarului, însă superior stratului original. Într-o

fotografie efectuată în 1893 de către IOAN NICULESCU (*Monumente istorice ale României*, București, 1894), vedem clopotnița, tabla nouă, neoxidată, și icoana exterioră din vestul altarului.

exonartexului — imaginile sf. Petru și Pavel, iar pe noul perete sudic, sf. Maria Egipteanca. Pe noua fațadă vestică o icoană de hram, iar pe perețele estic al altarului o altă icoană, la fel de stîngace, marchează această fază. În apropiere de această ultimă icoană, pe latura de sud a bisericii, pe un străt de tencuială, imediat anterior, din 1819, găsim data 1884, cînd, foarte probabil, nu s-a mai slujit în biserică, în vederea restaurării din 1884—1893.

Faza mijlocie de construcție, cea a « prefererii » din 1819, care a avut loc după deteriorarea

stîngaci, din șablon, pe sub fridă, deasupra pisaniei din 1819, ceea ce ne arată că această modificare s-a efectuat la această dată), iar cea inferioară, reprezentînd pe sfinții Petru și Ioan Botezătorul, într-o fridă tăiată în zidărie, fără chenar profilat, ceea ce vădește o dată mai mult că biserica de care ne ocupăm a preexistat fazei 1819.

Stabilirea adaosurilor ultimelor două faze de construcție ne permite să deducem care era aspectul monumentului de care ne ocupăm în momentul începerii restaurării din 1819. Zidurile vechii biserici se prezentau întregi (cu excepția zidului sudic,

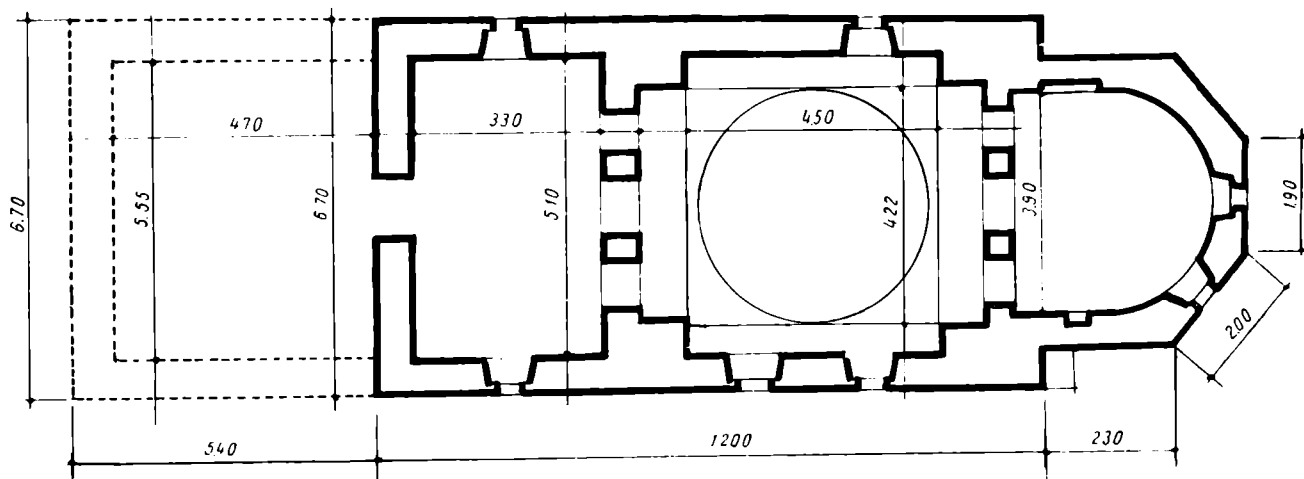


Fig. 3. — Biserica Botușari. Relevu arh. Constantin Joja.

părții superioare a monumentului, poate fi observată în podul bisericii, unde se văd adaosurile de cărămidă nouă, care au reîntregit vechea zidărie. Dimensiunile cărămizilor ne arată clar că în faza mijlocie de construcție s-a adăugat partea superioară a zidului sudic al naosului, de la nivelul bolților în sus, și s-au completat asizele de cărămidă din dreptul cornișei, rezidindu-se și arcul pe care se sprijină bolta altarului¹².

În faza 1819 s-au așezat, desigur, și grinzile groase peste pronaos, renunțându-se la o boltire de zidărie, s-a mai deschis o fereastră pe latura sud-estică a absidei altarului (neputîndu-se însă înlătura a bolovan care se reliefează în partea inferioară a acestei ferestre) și s-a zugrăvit altarul și naosul, de către pictorii Toma și Achim — al căror meșteșug mediocru vădește sfîrșitul marii tradiții a picturii medievale românești — iscăliți la proscomidie. Ei au pictat și cele două icoane de hram, dintre care cea superioară, care reprezintă Intrarea în biserică a Maicii Domnului, ne apare într-o fridă bordată cu cărămidă profilată (lucrată o dată cu înălțarea bisericii, cînd fusese încadrată de brîul care în prezent este decapat pe această porțiune și tras,

care a trebuit să fie refăcut de la nivelul boltei în sus), dar bolta pronaosului era căzută; ea nici nu a mai fost refăcută în 1819, preferîndu-se o tăvănire de scinduri; este probabil că și bolta altarului, ca și cupola de pe naos, să fi fost, parțial, reconstituite.

Prin urmare, biserica pe care o vedem în prezent se prezintă (cu excepția exonartexului) cam în aceeași formă pe care o avea inițial. Pronaosul, dreptunghiular, cu laturile longitudinale de 3,30 m și cele transversale de 5,10 m, a cărei boltire nu o putem reconstitui, este despărțit de naos printr-un zid masiv, gros de 0,68—0,70 m, străpuns, în dreapta și stînga ușii, de două deschideri, ca două ferestre în semicerc, festonate pe latura vestică, tipice pentru epoca de tranziție de la zidul plin, la deschiderile pe stîlpi din vremea domniei lui Matei Basarab. Naosul, ușor dreptunghiular, cu laturile longitudinale de 6,60 m, iar cele transversale de 5,16 m, prezintă în colțuri patru pilaștri de secțiune dreptunghiulară (0,82 m × 0,45 m), legați de patru arce (două longitudinale de 0,45—0,47 m și două transversale de 0,82 m), reducînd dreptunghiul la un pătrat în care se înscrie cupola. Arcul estic al

¹² Cărămizile din ultima fază (1884—1893) au dimensiunile: 0,23 × 0,12 × 0,045 m (zidurile exonartexului). Cărămizile din faza mijlocie (1819) dimensiunile: 0,11 × 0,035 m; 0,20 × 0,03 m; 0,21 × 0,05 m; 0,22 × 0,04 m; 0,22 × 0,05 m (zidurile pronaosului la limita superioară;

zidul sudic al naosului de la nivelul bolților în sus; arcul pe care sprijină bolta altarului). Cărămizile din faza cea mai veche (Matei Basarab): 0,10 × 0,04 m; 0,12 × 0,035 m; 0,27 × 0,15 × 0,035 m; 0,28 × 0,035 m (zidurile naosului și altarului, cupola și cărămizile din paramentul de bolovani).

naosului este legat de bolta semicilindrică terminată printr-o semicalotă a altarului.

Biserica prezenta două ferestre în pronaos, trei în naos (două în sud, una în nord) și una în altar, pe axul bisericii (la care s-a adăugat fereastra practică în 1819). Remarcăm că lățimile deschiderilor interioare ale ferestrelor naosului, de pe latura sudică, corespund grosimii zidurilor. Astfel, fereastra estică, deschisă în zidul gros de 0,73 m, are lățimea de 0,73 m, iar cea vestică, în zidul de 0,80 m, are 0,81 m. Dimensiuni asemănătoare prezintă și deschiderile zidului dintre naos și pronaos. Astfel, deschiderea sudică, unde zidul se prezintă gros de 0,68 m, are lățimea de 0,73 m, iar la cea nordică, unde zidul are 0,70 m, lățimea este 0,83 m. Observăm că lățimile acestor deschideri sînt aceleași ca ale ferestrelor. Aceste similitudini dimensionale vădese că deschiderile în zidul dintre pronaos și naos au fost practicate o dată cu înălțarea bisericii și că, prin urmare, ele aparțin monumentului original.

Briul care înconjură biserica (întrerupt de exonartexul executat în faza de construcție din 1884—1893), cornișa în « dinți de ferăstrău », precum și, mai ales, zidul dintre naos și pronaos în care găsim, în afară de ușă, cele două deschideri, ca două ferestre, cu arhivolte festonate, realizînd tipologic trecerea între zidul masiv pe care-l constatăm la bisericile înălțate pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea și stîlpii, care apar frecvent din vremea lui Matei Basarab înainte, confirmă vechimea monumentului și ne înlesnește datarea lui. Aceste deschideri aparțin epocii de căutări a vremii lui Matei Basarab, în care găsim ziduri masive între naos și pronaos (Arnota, Golești, Clocociov), apoi soluții de demarcații greoaie între cele două încăperi ale bisericii (stîlpii groși, masivi de zidărie, ca la biserica Fundeni din Cîmpulung-Muscel și Sf. Împărați din Tîrgoviște), și, în sfîrșit, deschideri care nu transformă încă distinct în stîlpi porțiunile de zid care le despart de golul intrării (ca, de pildă, la biserica din Rîmești-Vilcea).

Tot în epoca domniei lui Matei Basarab — mai precis de la înălțarea bisericii Gherghița (1641) înainte¹³ — apare frecvent tipul de biserică care prezintă un plan dreptunghiular, terminat cu o absidă poligonală în exterior și elipsoidală în interior, ca și holtirea naosului cu cupolă susținută de arce, care cad pe cei patru pilaștri adosați zidurilor naosului, din care face parte și monumentul de care ne ocupăm.

Aceste trăsături care vădese înălțarea monumentului în vremea lui Matei Basarab, după 1641, ne permit să afirmăm că el nu a putut fi construit înainte de această dată.

Pe de altă parte, deoarece biserica a fost închinată intrării în biserică a Maicii Domnului, așa cum o vădește firida originală a icoanei de hram, considerăm că lăcașul închinat sfințului Petru nu mai există și că el a ființat înainte de zidirea actualei biserici.

În sfîrșit, deoarece în 1658 Paul de Alep menționează biserica actuală, cea cu două hramuri, care a fost « prefăcută » în 1819, adăugîndu-i-se un al treilea hram, deducem că ea a fost înălțată între 1641 și 1658, adică în vremea atît de bogată în construcții a domniei lui Matei Basarab.

Despre prima biserică nu știm decît că a avut hramul Sf. Petru, că a dispărut înainte de 1640 și că a fost ctitoria lui Petru Cercel (1583—1585). Numele acestui voievod, pe care îl găsim în pisană din 1819, nu este însoțit de nici o dată, dar ne apare semnificativ faptul că enumerarea hramurilor este corectă și în aceeași ordine ca și la Paul de Alep, ceea ce înseamnă că arit în 1658, cit și în 1819 se păstra în biserica care există și astăzi o scriere cu numele acestui prim ctitor. Numele episcopului cărturar Iosif de Sivas, amintit în pisană din 1819, poate arăta că mențiunea din pisanie în legătură cu ctitorul « întiului zid », de care pare legat și hramul Sf. Petru, nu a fost gratuită.

Prin urmare, pisană și studiul actualei biserici Botușari ne permit să considerăm că pe locul ei s-au succedat două monumente: primul a durat între domnia voievodului Petru Cercel (1583—1585) și intervalul 1641—1658, cel de-al doilea între 1641—1658 și prezent, cu « prefacerea » din 1819. Bănuim că ruinarea bisericii lui Petru Cercel s-a datorat unuia dintre cutremurele care au zguduit regiunea în prima jumătate a secolului al XVII-lea, nimicind în 1628 și vechea biserică, din secolul al XIV-lea, a mănăstirii Cîmpulung. Epoca începutului bisericii Botușari coincide, în mod evident, cu epoca sfințirii unei biserici ortodoxe din Curtea de Argeș, care fusese însă anterior catedrala catolică a Argeșului, așa cum ne permit să deducem izvoarele. Nu cumva avem de-a face cu una și aceeași biserică?

Pentru a răspunde la această întrebare, să trecem în revistă știrile care ni s-au păstrat despre biserica episcopiei catolice din Argeș. Cea mai importantă dintre ele aparține minoritului Andreia Bogoslavich, care în timpul popasului său din Țara Românească din 1623, în trecerea sa din Moldova la Chiprovăț, unde urma să se stabilească pentru mai multă vreme, relatează că « în timpurile trecute, după cum m-a informat o persoană în vîrstă și de 120 de ani pe lume, aveau catolicii destule locuri și biserici ca în orașele București, Craiova și Argeș », dar din cauza rezistenței « schismaticilor » (ortodocșilor) și a « războaielor continue » călugării catolici se retrăseseră în Ungaria și Polonia ; în decursul timpului, « schismaticii » preluaseră proprietățile bisericilor catolice și « le privaseră de toate bunurile, pînă și de clopote, lăsîndu-le cu totul părăsite și catolicii acelor timpuri, neavînd preot, au urmat schisma greacă : mai cu seamă în acea cetate numită Argeș, unde se află o foarte frumoasă biserică, închinată sf. Fecioare, acoperită în întregime, pînă în ziua de astăzi, cu plăci de aramă și plumb și acolo se afla episcopatul, acum fără titular, al cărui episcop se chema episcopul de Argeș,

¹³ GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II,

București, Edit. Academiei, 1965, p. 79.

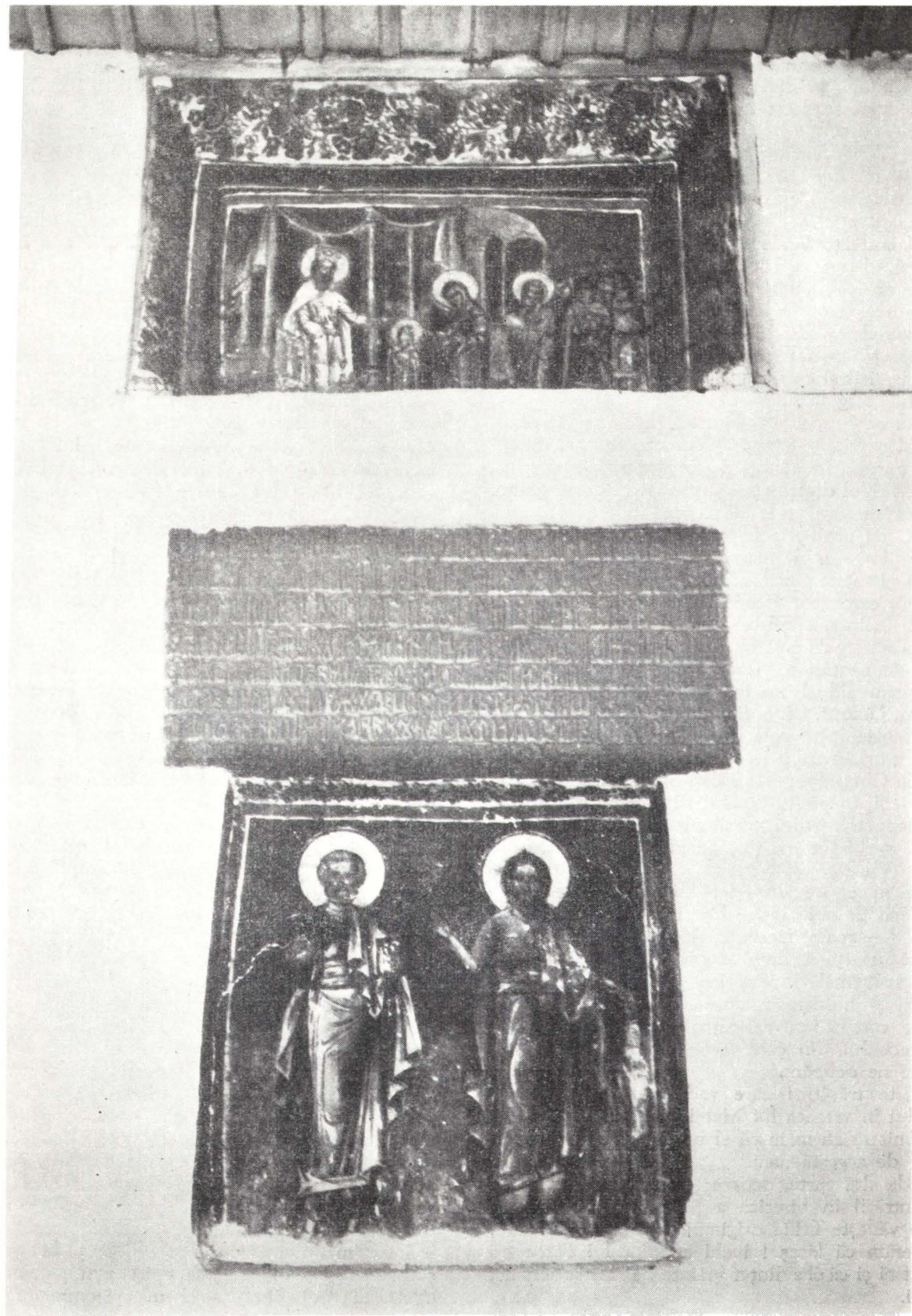


Fig. 4. — Biserica Botușari. Pisania și cele două icoane de hram. Clișeul autorului.

care se află în prezent în mînile călugărilor schismatici; există totuși 30 de case de catolici, fără preot »¹⁴.

Ignorîndu-se această știre a lui Bogoslavich, s-a crezut multă vreme, pe temeiul unei mențiuni

din temelii » (*funditus eversae*). Nu s-a observat însă că Bernardino Quirini, care nu a vizitat niciodată Țara Românească, citează în sprijinul afirmației sale un raport al cardinalului de S. Severin, Iulius Antonius, din 7 ianuarie 1591¹⁶, în care



Fig. 5. — Biserica Botușari. Icoana de hram din partea inferioară. Clișeu autorului.

dintr-o scrisoare trimisă la 1 iulie 1603 de către episcopul de Argeș Bernardino Quirini cardinalului Cintio¹⁵, că biserica episcopiei catolice din Curtea de Argeș se afla la data aceea « nimicită

acesta afirmă că « Cetatea Argeș cu Biserica [aici în sens de instituție — P.C.] sa catolică a existat odinioară în provincia Valahia, care, după aceea, împreună cu biserica [aici în sens de lăcaș —

¹⁴ Relatarea lui Andrea Bogoslavich din 1623, la G. CĂLINESCU, *Altre notizie sui missionari cattolici nei Paesi Romeni*, în *Diplomatarium Italicum*, vol. II, Roma, 1930, p. 328.

¹⁵ Relatarea lui Bernardino Quirini din 1603, la B. P. HASDEU, *Documente inedite din biblioteca Doria-Panfiliana din Roma relative la istoria catolicismului în România*, în *Columna lui Traian*, VII, I, 1876, p. 305: « Ecclesiam Beatae Mariae Virginis in Bako a molto tempore a fratribus derelictam desolatissimamque, et per Rev. Patrem Fr. Hieronimum . . . reaedificatam, mihiq[ue] in S. Consistorio (sic) in Libris felicitis memoriae Cardinalis S. Severinae videre est) loco Ecclesiae Argiensis in Transalpina funditus eversae, pro cathedrali datam . . . ».

¹⁶ Raportul lui Iulius Antonius la CHIRIL KARALEVSKI, Bernardino Quirini episcop de Argeș, în *Revista catolică*, IV, 1915, p. 48.

P.C.] sa a fost distrusă, dar scaunul sau reședința episcopală s-a așezat în cetatea Bacău . . . »¹⁷.

Remarcăm că « distrugerea » se referă în primul rând la biserică ca instituție, deci la episcopie¹⁸, apoi la lăcaș, putându-se înțelege că și acesta fusese înstrăinat. Ieronimus Arsegnus scrie în 1581¹⁹ că în Țirgoviște biserica catolicilor, cu hramul Sf. Francisc, era *destrutta*. Dar în fraza următoare adaugă despre aceeași biserică « sta bene, vuol un poco di rasarcimento » (stă bine, are nevoie de puțină întărire). Despre biserica catolică cu același hram din Cîmpulung-Muscel el ne încredințează, de asemenea, că se afla *destrutta*, dar știm că nu mult după 1581 ea este refăcută de către enoriașii ortodocși.

Prin urmare, mențiunea din raportul scris în 1591, care încerca să explice mutarea lăcașului episcopiei rămase de Argeș la Bacău, se referea la imposibilitatea stabilirii unei episcopii în Curtea de Argeș, unde nu numai instituția încetase să existe, dar și localul care o adăpostea. Este sigur că dacă o biserică, fie și defăectată, s-ar fi aflat la data aceea în Argeș, ea ar fi fost restaurată, după cum a fost refăcută cea din Bacău; cea din Argeș era însă ocupată de către ortodocși. Însuși Antonius lasă să se înțeleagă acest fapt, arătând că « cetatea Bacău » se afla în « provincia Moldova . . . fertilă și plăcută » (*fertili et amoeno*), deci unde nu aveau de întîmpinat opoziția la care se referă și Bogoslavich.

O « distrugere din temelie » a catedralei catolice din Argeș, care presupunea nu numai o deteriorare cauzată de scurgerea vremii, ci și de intervenția omului, apare neverosimilă în Curtea de Argeș în intervalul 1519 (cînd se încheie șirul episcopilor de Argeș²⁰) și 1591, timp în care nici o cucerire militară a orașului nu a pus în primejdie monumentele.

Voievozii din Țara Românească erau foarte conservatori în ceea ce privește monumentele religioase și este știut că în 1640 Matei Basarab oprește să se transporte materiale de la biserica catolică ruinată Sf. Maria din Țirgoviște²¹. Cînd călugării minoriți, ei înșiși, cer permisiunea în 1648 ca să dărîme această biserică, pentru ca să poată restaura celălalt lăcaș catolic din Țirgoviște, Sf. Francisc, Matei Basarab se opune « zicînd că dacă strămoșii săi nu au dărîmat-o, el nu o va dărîma »²². De altfel, acest monument va fi refăcut cu ajutorul voievodului Radu Mihnea în 1660²³. Tot Matei

Basarab se înfurie și « este gata să omoare » pe egumenul mănăstirii Cîmpulungului, Melethie, care dărîmase vechea biserică a Cloașterului catolic, pentru ca să ridice cu materialul rezultat clopotnița și hanul mănăstirii ortodoxe²⁴. În general, o biserică nu se dărîma decît pentru construirea alteia mai solide și, adesea, mai frumoase.

Trebuie să excludem, așadar, probabilitatea ca biserica episcopiei catolice de Argeș să fi fost dărîmată « din temelie » înainte de 1591 și să primim informațiile lui Bogoslavich, care, în esență, afirmă că acest lăcaș a trecut prin trei etape: 1. Etapa funcționării lui normale, începînd din 1380, cînd a fost construit²⁵. 2. Etapa în care el se află părăsit de către călugării franciscani (care se retrag în Ungaria și Polonia) cînd este depozat de bunuri și de clopote. 3. Etapa în care sașii fiind convertiți la ortodoxie, el devine biserică ortodoxă, capătînd un nou hram în locul celui al Sf. Fecioare.

Această evoluție a vieții religioase a sașilor din Curtea de Argeș este confirmată și precizată de episcopul de Sofia, Petrus Deodatus Bakšić, care în 1640 ne informează că în Curtea de Argeș « a existat aceeași națiune de creștini [catolici — P.C.] și încet, încet, fără preot, au devenit eretici [luterani — P.C.] și apoi schismatici [ortodocși — P.C.] și dacă s-au risipit aproape toți este un lucru de regretat »²⁶.

De fapt, viața religioasă a sașilor din Curtea de Argeș și a lăcașului lor este ușor de reconstituit, urmărind evoluția micilor grupe din cele două orașe ale Țării Românești, Cîmpulung-Muscel și Țirgoviște²⁷. Izvoarele ne arată că mare parte dintre catolicii aflați în aceste orașe au trecut la luteranism pe la mijlocul secolului al XVI-lea, cînd acest curent religios a cucerit pe conașionalii lor din Transilvania, cu care se aflau în strînse legături. După ocuparea bisericilor catolice existente de către pastorii luterani, puținii catolici rămași și-au înălțat cu ajutorul franciscanilor cele două biserici cu hramul Sf. Francisc, în cele două orașe. Aceste lăcașuri nu au funcționat însă multă vreme, deoarece în 1571 ultimul călugăr minorit părăsește Țara Românească. Pînă în 1581, cînd călugării catolici se întorc (de astădată din Bulgaria și Bosnia), ele rămîn în voia soartei. Cei întorși le găsesc defăectate și încearcă să le repună pe ambele în funcțiune, dar nu reușesc decît în parte, deoarece biseri-

¹⁷ « Argensis civitas cum sua Ecclesia fuit olim in provincia Valachiae, que deinde cum eadem ecclesia destructa est, sed sedes seu residentia episcopalis retinetur in civitate Bachon . . . ».

¹⁸ Un regist la raportul lui Iulius Antonius ne vedește acest sens: « Referente R. S. Severinae, providit (Gregorius XIV) Ecclesiae Argensi in provincia Valachiae iamdiu vacanti de persona fratris Bernardini Quirini, Ordinis Fratrum Minorum de Observantia . . . » (*loc. cit.*).

¹⁹ Relatarea lui Ieronimus Arsegnus din 1581, în *Acta Bulgariae ecclesiastica ab a. 1565 usque ab a. 1799 . . .* (*Monumenta Spectantia Historiam slavorum meridionalum*, XVII), nr. X A, p. 10.

²⁰ Vezi C. AUNER, *Episcopia catolică a Argeșului*, în

Revista catolică, III, nr. 3, 1914, p. 439.

²¹ Relatarea lui P. D. BAKŠIĆ din 1640, în *Acta Bulgariae ecclesiastica . . .*, nr. LV.

²² Relatarea lui P. D. BAKŠIĆ din 1648 la G. CĂLINESCU, *Altre notizie . . .*, p. 367.

²³ Vezi PAVEL CHIHAIA, *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de la Valachie*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, t. II, 1965, p. 76.

²⁴ Relatarea lui P. D. BAKŠIĆ din 1648, *op. cit.*

²⁵ Vezi N. IORGA, *Comunicări mărunte*, în *Convorbiri literare*, XXXVIII, 1904, p. 415.

²⁶ Relatarea lui P. D. BAKŠIĆ din 1640 în *Acta Bulgariae ecclesiastica . . .*, nr. LV, p. 102.

²⁷ Vezi PAVEL CHIHAIA, *op. cit.*, *passim*.

cuța din Cîmpulung devine ortodoxă, foarte probabil înainte de sfîrșitul secolului al XVI-lea²⁸.

Încă din 1581 franciscanul capucin Hieronimus Arsegnus, care vine din Bulgaria, remarcă faptul că «din cauza erorilor de credință catolicii navighează în orice vînt»²⁹. Tot în această epocă găsim un act din 15 decembrie 1585 (anul detronării lui Petru Cercel), în care, printre sașii din Tîrgoviște, de la care «jupînul Mihail» cumpără case pentru a le dăruî mănăstirii Panaghia, ctitoria sa, se află și un «Gherghie Botezat»³⁰. Acesta fusese anterior luteran, deoarece știm că numai «ereticii», nu și «schismaticii», cum treceau pentru ortodocși catolicii, trebuiau să se boteze pentru convertirea lor la ortodoxie.

Aceste convertiri ale luteranilor la ortodoxie au avut loc o dată cu începerea persecuțiilor împotriva lor, patronate de voievozii favorabili catolicilor, Mihnea Turcitul (1577—1591, cu întreruperi), în timpul domniei căruia călugării catolici vin din Bulgaria (începînd din 1581), și, mai cu seamă, Petru Cercel (1583—1585), un adversar înverșunat al luteranilor. O mărturie contemporană a lui Ferrante Capeci arată că în domnia lui Petru Cercel «locuitorii [Țării Românești — P.C.] sînt neatinși de erezie, ba, mai mult, cîțivaeretici, care au plecat din Transilvania ca să predice acolo... fură arși; din acel moment nu mai îndrăznește nici un eretic să meargă acolo»³¹.

Prin urmare, în vremea lui Petru Cercel pastorii luterani au trebuit să fugă din țară, iar sașii trecuți la luteranism s-au rebotezat după ritul ortodox. În 1623, anul vizitei lui Bogoslavich, episcopul de Sofia, Elia Marinić, constată că «în Valahia există o singură mănăstire catolică [cea din Tîrgoviște — P.C.], care se îngrijește de comunitatea catolică din care în total ar fi opt case, alții fiind întorși către ritul grec [ortodox — P.C.], doi catolici s-au făcut turci...»³². Bakšić relatează, de asemenea, în 1640 că în orașul Rîmnic «existaseră mulți catolici» și că biserica acestora se afla în picioare, dar că ei deveniseră ortodocși «cu excepția a două sau trei familii»³³.

Este firesc să ne gîndim că și catolicii din Curtea de Argeș, trecuți la luteranism către 1571, an în care călugării minoriți părăsesc Țara Românească, s-au botezat ortodox în vremea domniei lui Petru Cercel. Biserica lor a urmat aceeași evoluție: rămasă dezafectată o vreme și depozată de clopote³⁴, ea a fost preluată de un pastor luteran, dar pentru puțină vreme, deoarece, foarte probabil în timpul domniei lui Petru Cercel, sașii trec la ortodoxie împreună cu biserica lor. Bogoslavich menționează atît această convertire a sașilor (pe

care o confirmă Bakšić), cît și intrarea bisericii lor «în mîinile călugărilor schismatici»; prin urmare, în 1623 ea era ortodoxă.

Presupunem deci că biserica episcopiei catolice din Argeș, părăsită către 1571, a fost ulterior ocupată de un preot luteran, care a fost și el nevoit să fugă în vremea domniei lui Petru Cercel, după care enoriașii săi au devenit ortodocși. Biserica, «acoperită cu plăci de aramă și plumb», devenită și ea ortodoxă, în care episcopatul catolic nu se mai poate întoarce în 1590, cînd el se reînfințează, există încă în 1623, cînd Bogoslavich vizitează Țara Românească.

Dar Petrus Deodatus Bakšić, un excelent cunosător al monumentelor catolice din Țara Românească, și care se preocupă, după cum am văzut, de soarta catolicilor din Curtea de Argeș, nu pomeneste nimic în 1640 despre o biserică catolică existentă, fie și preluată de ortodocși, în acest oraș, ceea ce înseamnă că ea dispăruse cîtiva vreme înainte de această dată, între 1623 și 1640.

Aceste deducții ipotetice în legătură cu biserica ortodoxă adăpostită în lăcașul episcopiei catolice din Argeș prezintă puncte de incidență cu cele pe care le-am stabilit în legătură cu biserica Botușari. Într-adevăr, ambele biserici încep să viețuiască în vremea voievodului Petru Cercel și dispar înainte de mijlocul secolului al XVII-lea. Cel de-al doilea hram al bisericii Botușari, Intrarea în biserică a Maicii Domnului, ne apare legat de hramul mănăstirii lui Neagoe, Adormirea Maicii Domnului, ambele referindu-se la două importante sărbători ale Maicii Domnului. Conferirea acestui al doilea hram ar confirma afirmația lui Bogoslavich că în 1623 vechea biserică catolică se afla «în mîinile călugărilor schismatici» (termenul folosit de Bogoslavich este «calughieri», deci este vorba nu de preoți, ci de călugări și aceștia aparțineau, evident, mănăstirii lui Neagoe), deoarece aceștia vor fi conferit noii biserici înălțate între 1623 și 1640 un hram legat de cel al bisericii mănăstirii lor. Să nu uităm că «prefacerea» din 1819 este patronată de episcopul Iosif din aceeași mănăstire, devenită a episcopiei.

Merită să subliniem faptul că, pe lângă biserica mare a mănăstirii Bistrița (înălțată către sfîrșitul secolului al XV-lea), cu hramul Adormirea Maicii Domnului, se zidește în 1633 (deci în aceeași vreme cu cea de a doua biserică a Botușarilor) schitul din peștera Bistrița, cu hramul Intrarea în biserică a Maicii Domnului. Cunoscîndu-se strînsele legături dintre cele două mănăstiri, Bistrița și Argeș, întemeiate în epoca de apogeu a puterii politice a Craioveștilor, putem afirma că apariția noului hram

²⁸ Vezi Pavel Chihaia, *op. cit.*, *passim*.

²⁹ Relatarea lui Hieronimus Arsegnus, din 1581, *op. cit.*

³⁰ D.I.R., B., XVI, V, 230, 219.

³¹ Relatarea lui Ferrante Capeci, la Ștefan Pascu, *Petru Cercel și Țara Românească*, București, 1944, p. 45.

³² Relatarea lui Elia Marinić din 1623, în *Acta Bulgariae ecclesiastica*..., nr. XXIII A, p. 26.

³³ Relatarea lui P. D. Bakšić din 1640, în *Acta Bulgariae ecclesiastica*..., nr. LV, p. 101.

³⁴ O legendă care are ca subiect tocmai mutarea unor clopote de la o biserică catolică a fost culeasă în Curtea de Argeș de D. Butculescu la 1882 (ms. la Muzeul orașului București) și circulă și în prezent (auzit de noi de la tov. Gh. Zigoreanu): «Despre Bărăție se zice de tradiție că doamna lui Negru a făcut-o în lipsa lui de trei ani din Argeșu și domnul întorcîndu-se văzînd clopotele că sînt mai bune le-ar fi băgat într-un puț...» (D. Butculescu.)

al Maicii Domnului lângă cel vechi în Curtea de Argeș între 1623 și 1640 constituie o dovadă în plus că el era legat de mănăstire și că relatarea lui Bogoslavich este exactă.

Este foarte probabil că pe locul vechii biserici, în care «călugării schismatici» slujeau în 1623 pentru sașii deveniți ortodocși, s-a înălțat o alta, pe care Bakšić, care vorbește despre acești sași deveniți neofiți, nu avea de ce să o menționeze, dar pe care Paul de Alep trebuia să o pomenească în scrierea sa. Sub care dintre hramurile din Curtea de Argeș, pe care le trece în revistă Paul de Alep, se ascundea lăcașul ridicat pe temeliiile vechii biserici a diocezei catolice de Argeș?

Dintre bisericile ortodoxe din Curtea de Argeș pe care le enumeră în 1658 Paul de Alep³⁵, numai aceasta ar putea fi identificată cu cea al cărei prim lăcaș, ctitorit de un voievod, s-a înălțat în secolul al XVI-lea. Călătorul antiochian consemnează la data aceea nouă biserici în oraș, dintre care patru cu hramul Sf. Nicolae. Acestea din urmă erau Sf. Nicolae Domnesc, Sinicoară, Sf. Nicolae din Tirg, aflată în piața orașului³⁶, și Sf. Nicolae, biserica de paraclis din colțul nord-estic al incintei mănăstirii Argeșului, înălțată de doamna Despina spre pomenirea soțului său, mort în anul 1521³⁷. Urmează, în ordinea enumerării lui Paul de Alep, hramul Întrarea în biserică a Maicii Domnului, apoi Sf. Petru. Al șaptelea hram, Sf. Petru și Pavel, aparținea bisericii de paraclis din colțul de sud-est al mănăstirii, începută de Radu de la Afumați și sfârșită de către Radu Paisie³⁸. Este menționat apoi în grecește însuși hramul mănăstirii Adormirea Maicii Domnului și, în sfârșit, ultimul hram, cel al bisericii de paraclis Sf. Gheorghe, înălțată în

1518 în cuprinsul caselor domnești, din colțul de sud-vest al incintei mănăstirii³⁹.

Prin urmare, dintre hramurile pe care le enumeră Paul de Alep, numai patru se aflau în orașul propriu-zis, celelalte patru (Adormirea Maicii domnului, Sf. Nicolae, Sf. Petru și Pavel și Sf. Gheorghe) ținând de mănăstirea lui Neagoe. Dintre bisericile din oraș, nu putem crede că cele cu hramul Sf. Nicolae (Sf. Nicolae Domnesc, Sinicoară, construite în secolul al XIV-lea, în mo' evident pentru cultul ortodox, precum și Sf. Nicolae din Tirg, legată desigur de rostul iarmarocului, care va fi apărut inițial în jurul hramului mării biserici care a fost a mitropoliei până către 1440 Sf. Nicolae Domnesc) vor fi avut vreo legătură cu o biserică fostă catolică, trecută cu enoriașii săi la ortodoxie în vremea lui Petru Cercel.

În schimb, biserica Botușari, despre care știm că a fost închinată inițial Sfântului Petru, patronul ctitorului său Petru Cercel, corespunde perfect împrejurărilor prin care a trecut catedrala catolică în ultimul sfert al secolului al XVI-lea și prima jumătate a celui următor.

Deoarece atât catedrala catolică devenită ortodoxă, cit și biserica Botușari încep să funcționeze în vremea domniei lui Petru Cercel, dar dispar cităva vreme înainte de mijlocul secolului al XVII-lea, considerăm că, foarte probabil, este vorba de unul și același monument. Prin urmare, biserica ortodoxă Botușari a funcționat începând din 1583/1585 în lăcașul episcopiei catolice din Argeș, căpătînd inițial hramul Sf. Petru, apoi, cînd monumentul șubrezit de vreme a dispărut, ruinat de vreun cutremur de pămînt, ea a continuat să existe în cel de al doilea lăcaș, care a primit încă un hram, cel al Întrării în biserică a Maicii Domnului.

³⁵ PAUL DE ALEP, *op. cit.*

³⁶ Menționată în cataografia din 1808 (ST. BERECHET, *op. cit.*) drept «biserica din Tirg». În 1792, actele Mitropoliei înregistrează o ceartă între «popa Nițu» și «popa Hristea» (Arh. st. Buc., ms. 143, f. 37, 116 și 127). În cataografia din 1824 (I. Ionașcu, *op. cit.*) este trecută «Biserica din Tirg, hramul Sf. Nicolae . . . , făcută de popa Calciu». Un «popa Calciu sin Serahin» semnează ca martor într-un act din 1782 (Arh. st. Buc., ms. 168, f. 35 v). Această biserică a lui «popa Calciu» era făcută din lemn. (Vezi TUNUSLI, *op. cit.* și *Catagrafia episcopiei Argeșului în 1808*, *loc. cit.*) Evident este vorba de o refacere, biserica existînd din vremea lui Paul de Alep.

³⁷ Veit Stoss, pomenit în *Socotelile orașului Brașov* la 16 decembrie 1522 și 23 ianuarie 1523 (vezi I. MINEA, *Un mare pictor și sculptor la Curtea de Argeș, în Cercetări istorice*, 1929–1931, p. 359), ca plecat în Țara Românească, era chemat de către doamna Despina pentru a construi («proportionare») și zugrăvi («effigiere») biserica cu hramul Sf. Nicolae, al cărui nume îl purta soțul său defunct. (Originea numelui Neagoe, la B. P. HASDEU, *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. IV, Intr., București, 1898, p. CCXI). Hrisovul din 13 ianuarie 1613 (D.I.R., B., XVII, II, p. 136) arată pe ctitoră. O serie de tablouri «vechi», care au frapat prin aspectul lor occidental pe L. Reissenberger (*Die Bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea d'Argyisch*, Wien, 1860, p. 89), semnate după auzire «Jeztatie», printre care se afla și o

icoană a sf. Nicolae, și pe N. PELIMON (*Impresii de călătorie în România*, București, 1859, p. 79), au putut fi opera lui Veit Stoss. Din nefericire nu am putut găsi aceste tablouri.

³⁸ Biserica de paraclis cu hramul Sf. Petru și Pavel apare, parțial, într-un desen din colecția Robert Ainslie, din 1780–1785 (în O. LUGOȘIANU, *Stampe vechi înfățișînd mănăstirea Curții de Argeș*, în B.C.M.I., IV (1911), p. 27). Ea este menționată într-o cataografie din 1845 (Bibl. Acad. Rom., ms. 717, f. 34 v) cu cel de-al doilea hram Adormirea Maicii Domnului, precizîndu-se însă «cu două turle, în colțul caselor despre răsărit, zidit din vechime, fără pisanie». A. PELIMON (*op. cit.*) vede în 1859 portretele lui Radu de la Afumați și ale fratelui său, egumenul Paisie, din vremea în care nu devenise încă voievodul Radu, ceea ce arată că această biserică de paraclis fusese zidită de primul domn și zugrăvită de ultimul către anul 1535, cînd documentele ni-l arată egumen (D.I.R., B., XVI, II, 173 și 178). Paul de Alep menționează că monumentul avea două turle.

³⁹ Menționat de mitropolitul Neofit în 1746 (B.O.R., III, nr. 9, 1876, p. 639). De la acest paraclis provine, foarte probabil, pisania cu data 1518 și numele lui Neagoe și al soției sale Despina (vezi AL. ODOBESCU, *Episcopia de Argeș, în Convorbiri literare*, nr. 1–2, 1915, p. 1119), pe care episcopul Iosif o adăpostește în bisericuța, ctitoria sa, Sf. Nifon, Serghie și Bach, situată la vestul bisericii mari, după dărîmarea «caselor domnești», împreună cu stemele desprinse din turnul-clopotniță, căruia îi reface partea superioară.

Dar ar mai exista și o altă dovadă — de astă dată topografică — că pe locul unde se înalță în prezent biserica Botușari s-ar fi aflat biserica episcopiei catolice din Curtea de Argeș. Această dovadă are în vedere trei factori ai așezării: strada cu numele Botușari, cartierul alăturat acestei străzi, « Partea sasului », și dispoziția monumentelor importante din orașul feudal, comparate cu cele din Tirgoviște, cel de-al doilea oraș de reședință al Țării Românești.

1. Strada Botușari, care prezintă pînă astăzi o configurație circulară (deviind din alinierea modernă a șoselei), așa cum constatăm la orașele medievale transilvănene în jurul bisericilor, are o denumire arhaică⁴⁰, pe care nu o mai găsim în limba vorbită. Termenul « botușar » înseamnă în limba bulgară « ciubotar » și el poate fi întilnit într-un act din 25 ianuarie 1568, prin care voievodul Petru cel Tânăr confirmă o serie de țigani dăruiri « jupanului Dinga, mare postelnic » de către tatăl său Mircea Ciobanul (avem deci de-a face cu țigani de la curtea voievodului), printre care « Stoilă Butușariul . . . Stoica Alăutar . . . Cornea Zlătar . . . »⁴¹ etc. Numele lui Stoilă Butușariul din acest act, scris în limba slavă, ne apare într-o traducere de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea « Stoilă ciobotar »⁴².

În documentul din 15 decembrie 1585 (dat « jupînului Mihail » din Tirgoviște, care își înzestrează ctitoria sa mănăstirea Panaghia), găsim un « Pătru Bățșar », alături de cei care vînd « casele barașilor de lingă apă », printre care și « Andreiaș lăcătariul », un alt meseriaș. Așadar, acest « Pătru Bățșar » locuia în cartierul meseriașilor sași din Tirgoviște (unii dintre ei trecuți de la luteranism la ortodoxie, cum am văzut că este « Gherghe Botezat »), unde s-a ridicat la mijlocul secolului al XVI-lea biserica catolică Sf. Francisc (în prezent Crețulescu⁴³), ceea ce ne îndeamnă să credem că în secolul al XVI-lea și, desigur, și în cel precedent îndeletnicirea de « botușar », de ciobotar, se practica fie la curtea voievodală de către țiganii domnului, fie în marile tîrguri, cum era Tirgoviște, pentru tîrgoveții înstăriți și marii feudali, de către meseriași veniți de peste munți, adesea sași, poporul purtînd încălțămîntea tradițională, opincile.

În secolul al XVII-lea însă, meseria nu mai este practică exclusiv la curte sau în marile tîrguri pentru feudali. Nivelul de viață al tîrgoveților, militarilor, călugărilor chiar se ridică și astfel ne explicăm că într-un document din 25 noiembrie 1616⁴⁴ aflăm « bătușari » printre vecinii Satului

Nou al mănăstirii Dealul, alături de cojocari, pislari, stupari etc.

Trebuie să reținem că termenul « botușar », frecvent și exclusiv în secolul al XVI-lea, semnificînd meseriaș care lucrează încălțări cu talpă, coexistă la începutul secolului al XVII-lea cu cel de « ciubotar », iar către mijlocul acestui secol începe să dispară. Într-adevăr, într-un act din 6 iunie 1622, printre vecinii satului Trănșani din județul Ialomița ai postelnicului Mușat, găsim pe « Stanciul Bocăncescu și Cirstea Botușar și Stănilă și Ciobotea . . . »⁴⁵, dar strada cizmarilor din Iași lui Vasile Lupu se va numi, către jumătatea secolului al XVII-lea, « a ciubotarilor »⁴⁶.

Aceasta înseamnă că numele străzii din Curtea de Argeș pe care se află biserica cu aceeași denumire dăinuiește din vremuri vechi, mai precis din secolul al XVI-lea, cînd constatăm că el nu fusese înlocuit cu termenul, mai recent, de « ciobotar ». Acești « botușari » din orașul de scaun Curtea de Argeș erau sașii veniți din Transilvania cu acest meșteșug mai puțin cunoscut în Moldova și Țara Românească, aceeași care îl practicau, cum am văzut, și în Tirgoviște. Referindu-se, desigur, în primul rînd la orașul Iași, N. Iorga scria cu pătrundere: « Ciobotarii aveau în orașele cele mari din țările noastre de multe ori o stradă întreagă, o « uliță a ciubotarilor ». Cele dintii ciubote par a fi fost aduse de negustorii sași, poloni, cele mai bune chiar de negustorii italieni . . . »⁴⁷.

Încă la începutul secolului al XVI-lea, negustorii sași Iacob, Demeter și Andreas din « Rybnig » (Rîmnicul-Vilcea) importau din Sibiu, printre altele, produse de piele și *calciamenta*⁴⁸ (încălțămînte).

Dar avem o dovadă sigură că « botușarii » din Curtea de Argeș erau sași. În registrul *Frăției sibiene a calfelor de cizmari din 1484*⁴⁹ găsim, alături de sutele de calfe venite din toată Transilvania, și unii reprezentanți ai celorlalte două țări române: un « Thomas aus der Molde », deci din orașul moldovenesc, locuit de sași, Baia; « Mathes vom Ardesch », apoi un « Mathias vom Ardesch », deci din orașul din Țara Românească Argeș, ceea ce înseamnă că breasla de « botușari » sași de aici era cea mai numeroasă din cele două țări române, legitimînd trimiterea unor delegați în Sibiu. Această breaslă existentă la sfîrșitul secolului al XV-lea, a dăinuit, desigur, și în secolul al XVI-lea de cînd ni se păstrează — cum am văzut — și numele arhaic de « botușari ». Este firesc să considerăm că sașii cizmari și cu alte meserii se aflau în jurul

⁴⁰ I. C. LERESCU (*Din județul Argeș, în Analele statistice și economice*, trim. II, 1860, p. 126) atrage pentru prima oară atenția că în Curtea de Argeș « două strade au conservat antica lor numire: « Botușerii », făcătorii de coturne, și « Chiverrarii », făcătorii de casce sau coifuri ». Strada Chivărari este actuala stradă Heliade-Rădulescu.

⁴¹ D.I.R., B., XVI, III, 297 și 257—258.

⁴² Ibidem, 287 și 248—249.

⁴³ Vezi PAVEL CHIHAIA, *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, II, 1965, p. 67 sq.

⁴⁴ D.I.R., B., XVII, III, 48 și 54.

⁴⁵ D.I.R., B., XVII, IV, 152, 141.

⁴⁶ N. A. BOGDAN, *Orașul Iași*, Iași, 1913, p. 348.

⁴⁷ N. IORGA, *Negoțul și meșteșugurile în trecutul românesc*, București, 1906, p. 168.

⁴⁸ Vezi *Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus Sachsischen Archiven-Rechnungen aus dem Archiv der Stadt Hermannstadt*, Hermannstadt, 1880, p. 272, 291 și 301.

⁴⁹ Vezi FRANZ ZIMMERMANN, *Das Register des Johannes Bruderschaft . . .*, în *Archiv des Verein für siebenbürgische Landeskunde*, I heft, XVI, Hermannstadt, 1881, p. 357, 365 și 367.

bisericii catolice din Curtea de Argeș. Însuși conformația circulară a străzii, asemănătoare celor din jurul bisericilor catolice din centrul unor orașe transilvănene, ar vădi acest fapt.

2. Dar nu numai numele străzii pe care se află biserica Botușari ne permite să deducem că aici au locuit sașii, în jurul bisericii lor, ci și cartierul alăturat, din sudul acestei străzi. Moșia pe care o găsim în mai multe documente, începând din secolul al XV-lea până în al XVIII-lea, cu denumirea « Partea sasului »⁵⁰ (numită astăzi « Valea sasului », după valea unui pîrîiaș, care se varsă în Argeș, curgînd de la est către vest) este menționată în hrisoave în legătură cu despăgubirea pe care Neagoe Basarab (care cumpără această parte nordică din moșia Zigoneni, lipită de orașul Argeș, pe suma de 6 000 de asprii) o dă compensație orășenilor argeșeni, în schimbul moșiei Flămînzești, pe care o dăruiește în întregime mănăstirii. Din documente reiese că « Partea sasului » a fost achiziționată de un Cotescu (de la care o cumpără la rîndu-i Neagoe Basarab), înainte de 1517, ceea ce ar constitui un indiciu că sașii din Argeș s-au aflat în regres economic și probabil politic încă de la începutul secolului al XVI-lea, cînd, de altfel, se încheie, după cum am văzut, și șirul episcopilor de Argeș (1519). Oricum, prezența moșiei « Partea sasului » în sudul străzii Botușarilor ne arată o dată mai mult că, în această parte a orașului, s-au aflat sașii din Curtea de Argeș și, deci, și biserica lor.

3. Un ultim argument în sprijinul localizării catedralei catolice pe locul unde se află în prezent biserica Botușari îl constituie dispoziția acestui monument față de alte construcții mai importante din Argeșul medieval, se întemeiază adică pe însuși planul orașului vechi, comparat cu cel al unui alt oraș rezidențial, Tirgoviște.

În privința delimitării Argeșului medieval, putem deduce, din izvoare, că pînă către sfîrșitul secolului al XVI-lea orașul se întindea între biserica Botușari și piață, care se afla pînă nu de mult în estul celei actuale (pe terenul Parcului tineretului). În poema sa, scrisă în 1600, în timpul luptelor lui Mihai Viteazul, poetul polonez Otwinowski menționează următoarele: « ... Iată ajungem la Argeș, așezat pe un deal [sublinierea noastră — P.C.] mai jos însă ca noi, și e încins pe o latură de rîu, la dreapta un pod spre oraș și munte înalt la stînga, rîul curge adînc și lasă puțin loc între dealuri »⁵¹. Așadar, piața Argeșului, unde se afla la 1658 biserica Sf. Nicolae din Tirg menționată de Paul din Alep, al cărei loc marchează capătul nordic al dealului la care

se referă Otwinowski, se întindea la extremitatea nordică a orașului.

Pînă la începutul domniei voievodului Alexandru Aldea (1431), care, pentru a fi mai aproape de brașovenii pe care-i dorea aliați împotriva turcilor, mută reședința voievodală la Tirgoviște⁵², curtea domnească veghea de pe dealul alăturat Sinicoară, iar alături de ea, în vale, incinta mitropoliei adăpostea biserica Sf. Nicolae Domnesc — după cum se pare —, care s-a păstrat pînă în prezent⁵³.

Presupunem că despărțirea curții domnești de mitropolie (îngemănate pînă la 1431 după tradiția bizantină a însumării puterii politice și religioase de către capul statului) va determina, în mod hotărîtor, și mutarea lăcașului mitropoliei, un deceniu mai tîrziu, cu aproximativ doi kilometri mai la nord, în noua biserică, pe care o considerăm construită de voievodul Vlad Dracul în 1439⁵⁴. Cele două autorități supreme din Argeș — cea politică și cea religioasă — părăsesc, așadar, orașul și imediată sa apropiere, primul stabilindu-se, din motive economice, dar mai ales militare, la Tirgoviște, iar cel de-al doilea într-o nouă biserică, mai încăpătoare, cu puțin mai în afară de oraș. Curtea de la Sinicoară va începe să se ruineze și credem că la începutul secolului al XVI-lea va trebui să se construiască o nouă casă domnească, de astă dată lingă biserica Sf. Nicolae Domnesc⁵⁵.

După mutarea reședinței la Tirgoviște, se stabilesc noi relații între orășeni și mitropolie. Se știe că raporturile cu noua mănăstire a lui Neagoe Basarab sînt rele din cauza acestui voievod care răpește moșia Flămînzești de la Orășeni, pentru a-și înzestra noua ctitorie. Mănăstirea își va stabili « țigănia » pe drumul ce o lega de oraș, deschizînd pe același drum și citeva cîrciumi⁵⁶. Biserica Sf. Gheorghe, înălțată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, se afla în « țigănie »⁵⁷, dar biserica Olarilor, dăinuind de la sfîrșitul secolului precedent, ținea « de moșia orașului »⁵⁸, ceea ce înseamnă, pe de o parte, că aici se afla hotarul celor două proprietăți, iar pe de alta că orașul s-a întins către Olari destul de tîrziu.

Așadar, în linii mari, au existat în evoluția orașului Argeș trei etape: prima de la mijlocul secolului al XIV-lea pînă în 1431, cînd el a fost privegheat de curtea domnească și de mitropolie, cea de-a doua în care a avut relații numai cu mitropolia, mutată după schimbarea reședinței voievodale mai departe de oraș, și cea de-a treia, cînd asistăm la o seculară dispută între marea arhimandrie a Argeșului, ctitoria lui Neagoe, și o orășenime tot mai puternică.

⁵⁰ Vezi D.I.R., B., XVI, Index. Denumirea « Partea sasului » s-a menținut pînă după 1823 (vezi A. SACERDOTĂȘANU, *Pomelnicul mănăstirii Argeș*, în B.O.R., LXXXIII, nr. 3—4, 1965, p. 326—327).

⁵¹ AL. GUAGUIN, *Opisanie Sarmaciej Europejokiej* (tr. Marcin Paskowski) (la P. P. Panaiteșcu, An. Acad. Rom. Sect. Ist., seria a III-a, t. IV, 1925, p. 217).

⁵² Vezi D.R.H., B., I, *passim*.

⁵³ Vezi PAVEL CHIHAILA, *Deux armoiries sculptées appartenant aux voivodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, t. I, nr. 1, 1964; idem, *Date noi*

despre cel de-al doilea lăcaș al mitropoliei din Curtea de Argeș, în B.O.R., 10—11, 1966.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Împrejurările înălțării celei de-a doua curți domnești din Curtea de Argeș vor fi arătate într-o altă lucrare în curs de apariție.

⁵⁶ Vezi PAUL DE ALEP, *op. cit.*; de asemenea, actul din 17 ianuarie 1627 în *Arhiva istorică a României*, I, 1864, nr. 149, p. 105.

⁵⁷ Vezi *Catagrafia din 1824*, la I. Ionașcu, *op. cit.*

⁵⁸ *Ibidem*.

Biserica catolică din Argeș a fost ridicată în prima etapă, cea în care găsim alături de oraș curtea domnească, precum și mitropolia. În Tirgoviște, care succede Argeșului ca oraș rezidențial, se aflau, la începutul secolului al XVI-lea aceleași edificii: curtea domnească, lăcașul mitropoliei și biserica sașilor catolici. Care era dispoziția acestor edificii? Ele erau dispuse în triunghi, curtea domnească aflându-se către est, mitropolia către sud-vest, iar biserica catolică către nord-vest. Piața orașului se afla în apropierea curții, la nord⁵⁹.

La Curtea de Argeș curtea se înalța de asemenea către est, dar mitropolia s-a construit către nord-vest. Piața orașului se afla de asemenea aproape de curte, însă spre sud.

Cu alte cuvinte, dispoziția edificiilor ar fi aceeași, dacă considerăm că pe locul actualei biserici Botușari s-a aflat catedrala catolică, cu excepția faptului că atît piața, cit și biserica catolică se aflau în Tirgoviște către nord-vest, în vreme ce în Argeș ele se succedau către sud-vest, celălalt unghi aparținînd mitropoliei.

Această analogie între dispoziția monumentelor mai importante din cele două orașe de reședință ale Țării Românești ne incurajează o dată mai mult pentru localizarea bisericii episcopiei catolice la biserica Botușari.

Cu tot aspectul său modest, biserica Botușari pecetluiește probabil o existență zbuciumată de șase secole. Istoria ei — care rămîne a fi confir-

mată de săpături arheologice — începe în 1380, cînd pe locul biseriței de astăzi s-a construit catedrala episcopiei de Argeș cu hramul Sf. Fecioare. Ea viețuiește și dincolo de anul 1519, cînd se încheie șirul episcopilor catolici de Argeș, dar o dată cu « criza » luterană de la mijlocul secolului al XVI-lea, care alungă pe călugării franciscani din Țara Românească, ea rămîne pustie și începe să se degradeze, pierzîndu-și bunurile și clopotele. Către 1571, un pastor luteran slujește în biserică și convertește pe enoriașii ei la luteranism. Acești proaspeți luterani trec însă la ortodoxie, în urma represiviilor voievodului Petru Cercel, adversar deschis al « ereticiilor ». Vechea biserică este restaurată în 1583—1585 și capătă hramul Sf. Petru, în onoarea voievodului. Dar către mijlocul secolului al XVII-lea, probabil un cutremur ruinează vechile ziduri și o nouă biserică este înălțată pe același loc, între 1641 și 1658, cea care dăinuiește pînă în zilele noastre, vădînd o modestie de mijloace explicabilă pentru acea epocă de lupte interne și cruntă exploatare otomană. La vechiul hram se adaugă cel al Întrării în biserică a Maicii Domnului. Și acest monument se degradează în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și este « prefăcut » în 1819. Noii ctitori, inserînd în pisanie cel de-al treilea hram, Sf. Ioan Botezătorul, nu au uitat să perpetueze și amintirea celorlalte două, deschizînd-ne astfel o neașteptată perspectivă în timp⁶⁰.

PAVEL CHIHAIA

ȘTIRI NOI ȘI PRECIZĂRI BIOGRAFICE ASUPRA PICTORULUI REVOLUȚIONAR ION D. NEGULICI

Preocupările multilaterale și creatoare ale lui Negulici, ca pictor, grafician, publicist, profesor și fruntaș al revoluției din 1848, « trăsături care încheagă, pentru prima oară la noi, imaginea artistului cetățean »¹, au constituit, în ultimele decenii, obiectul unor studii, articole și mențiuni, fundamentale în problema cercetării activității artistului, fiind întocmite de specialiști² și elaborate cu o judicioasă competență. Nu același lucru se poate spune însă și despre stabilirea datelor sale biografice, prezentate deseori contradictoriu,

în special asupra originii artistului, asupra părinților acestuia, despre care datele puse în circulație pînă acum sînt într-o anumită măsură infirmate de o serie de documente, care aduc și alte știri noi. Se pare însă că, privitor la aspectul vechi al problemei, un însemnat rol genetic negativ l-a avut primul biograf al lui Negulici, respectiv fostul său elev la cursurile de desen de la Radu Vodă, pictorul și profesorul de mai tirziu de la Școala de arte frumoase, C. I. Stăncescu.

Relatările acestuia asupra familiei pictorului³ au fost luate de bune de către cercetătorii ulteriori,

⁵⁹ PAVEL CHIHAIA, *Monuments gothiques...*, p. 75.

⁶⁰ Un alt interesant monument dispărut este biserica catolică din Rîmnicul-Vilcea, din care s-a mai păstrat un turn de piatră, precum și unele ziduri, înglobate în prezent în biserica ortodoxă Sf. Dumitru. O scară de lemn ducea la cel de-al doilea nivel al turnului, unde se află încăperea clopotelor, cu trei deschideri de sunet arcuite în plin cintru, îngustate la exterior printr-o arcadă, precum și cu o a patra deschidere, către est, care făcea legătura dintre turn și nava bisericii. Anumite elemente de plan (cum ar fi pentagonul pe care îl prezintă la interior absida altarului), materialul, tehnica construcției, precum și date documentare, ne permit așezarea acestui monument înainte de primul sfert al secolului al XVI-lea.

¹ Acad. prof. G. OPRESCU, *Arta anului revoluționar*

1848, în *Flacăra*, 1954, nr. 13.

² Acad. prof. G. OPRESCU, *Pictura românească în sec. XIX*, București, 1937. LUCIA DRACOPOL ISPIR, *Album I. D. Negulici*, București, 1934; *Pictorul I. D. Negulici*, București, 1939; *Pictorul revoluționar I. D. Negulici* (Sfatul pop. reg. Ploiești, Muzeul regional de istorie și Muzeul regional de artă), 1963; *Ion Negulici 1812—1851*, București, E.S.P.L.A., 1951; *Scurtă istorie a artelor plastice din R.P.R.*, vol. II, București, Edit. Academiei, 1958; G. POTRA, *Contribuții la cunoașterea activității pictorului I. D. Negulici*, în S.C.I.A., 1955, nr. 3—4, p. 351; T.G. BULAT, *Testamentul lui Barbu Iscovescu*, în S.C.I.A., 1965, 1, p. 199.

³ C. I. STĂNCESCU, *I. Negulici*, în *Literatură și artă română*, din 25 octombrie 1899, p. 753—761.

fără să mai fie confruntate cu dovezi documentare, ci transmise ca atare, neconforme cu realitatea. Tatăl lui Negulici a fost într-adevăr preotul Dumitrake Neguleci, zis Oaie, dar acesta era fiul preotului Ion Neguleț (sic), ambii de la biserica Șubești din Cimpulung-Muscel, filiație confirmată de catagrafia din 1810 asupra bisericilor din oraș⁴, ce cuprinde și date asupra familiilor preoților respectivi, precum și de o însemnare marginală aflată pe un *Triodion* din 1769, provenit de la biserica Șubești. Pe fila 3 a acestuia (fig. 1) se arată peremptoriu «Dumitrake logof<ăt> feci<orul> popei Ion Neguleci ot Cămpulung», însemnare făcută de Dumitrake înainte de 1796, când, potrivit catagrafiei menționate mai sus, a fost hirotonit.

Demnitatea și funcția de protopop ce i s-a acordat până acum tatălui artistului de către unii cercetători⁵ este însă cu totul gratuită. În catastiful cu socotelile datornicilor, ținut de negustorul cimpulungean Bratu Constantin Pircălăbescu în al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, la nr. 84 se află partida deschisă pentru «sfinția sa părintele popa Dumitrake Neguleci, <1>816...», fără altă titlatură (fig. 2). La fel, în 1831, la 1 noiembrie, în «Delă pentru măsurătoarea stinjenilor orașului»⁶, pe fila 3, pe verso, coloana II, la nr. 51 figurează «Popa Dumitrake Oae» cu 74 de stinjeni, tot el pe fila 4 coloana I, ultimul rând, cu 7 stinjeni, pe verso la nr. 37 cu 40 de stinjeni, pe coloana II la nr. 7 cu 20 de stinjeni. În total deci 141 de stinjeni, ceea ce înseamnă aproape 3% din întreaga suprafață a orașului Cimpulung — de 5 050 de stinjeni conform măsurătorii efectuate atunci — și reflectă buna stare materială a posesorului, făcând explicabilă situația posibilităților reale avute de artist, ca fiu al preotului Dumitrake — deși acesta mai avea 2 băieți și 3 fete — de a se instrui și călători în adolescență și prima tinerețe.

De asemenea, în aceeași «delă», în dosarul cu plata acestor stinjeni, pe fila 21 și pe versoul ei, pe fila 24 și pe verso, în capul coloanei și la nr. 24, aflăm același nume, cu specificarea simplă de preot. Ca atare, credem să nu greșim afirmând că pictorul Negulici n-a fost fiul protopopului, ci al popii Dumitrake. În sprijinul acestei afirmații considerăm și faptul că, înainte de data catagrafiei din 1810, cel în cauză n-a putut fi protoereu, fiind prea tânăr pentru o înaltă demnitate ecleziastică locală; pe de altă parte, nu figurase nici pe lista protopopilor ce au funcționat între 1800 și 1837⁷, unde sînt menționați doar cei existenți în realitate: protopopii Luca și Elefterie⁸.

⁴ Academia Republicii Socialiste România, ms. 1 542.

⁵ LUCIA DRACOPOL ISPIR, *Pictorul Negulici*, București, 1939, p. 24 și p. 28, nota 1; C. I. STĂNCESCU, *op. cit.*, p. 753.

⁶ Arh. st. Cimpulung-Muscel, Magistratul orașului, an. 1831, nr. 1 691/5.

⁷ Data morții preotului Dumitrake, care a determinat și înapoierea artistului din prima călătorie făcută la Paris.

⁸ I. RĂUȚESCU, *Cimpulung-Muscel*, monografie, ..., p. 336.

⁹ Documentul, aflat în posesiunea autorului, este scris pe hirtie albastră, groasă, avînd în pastă, ca filigran, un halebardier în costumația gărzii papale. Traducerea textului latin, care are greșeli gramaticale, a fost verificată de prof.

De ce tatăl artistului purta supranumele de Oaie? Mărturiile materiale paleografice au dat răspunsul veridic și just. Un document redactat în limba latină (fig. 3), emis de conducerea bisericii catolice Bărăția la 10 decembrie 1810, are următorul cuprins: «Quod D<omi>nus Demetrius Negulecs (sic) solveit censum officinarum pro altera parte dimidii anni 1810-mi in leoninis 65 rite recognosco <et> sig<no> Campo L<ongo> Die I xbris 1810. Ita est. P<ate>r Antonius Gvardi anus». Traducerea: «Cît despre domnul Demetrius Neguleț a plătit chiria prăvăliilor pentru cealaltă parte a jumătății anului 1810, cu 65 de lei, după obicei recunosc și semnez. Cimpulung <in> ziua întâia a lui decembrie 1810. Astfel este. Pater Antonius (Csubrin — egumen al Bărăției începînd cu 1781, cf. Iorga, *St. Doc.* I—II, p. 325 — *Fl. M.*) guardianus».

Cu această dovadă de plată, făcută de către preotul Dumitrake⁹ pentru prăvăliile ce ținea cu chirie, este clarificat și profilul îndeletnicirii laice a acestuia, fiind știut că monumentul de cult Șubești unde funcționa, era biserica patronului hieratic al breslei șubarilor (pisană indică o citorie colectivă: Boja i Stanciul i...).

Pentru practica meșteșugului îmblănirii hainelor groase cu blană de miel și oaie sau pentru vânzarea lor, preotul Dumitrake avea prăvălii luate cu chirie și ocupația laică menționată îi atrăsese, din partea orășenilor, supranumele de Oaie¹⁰. Calitatea de subcîrmuitor atribuită celui în cauză¹¹ este de asemenea neîntemeiată, chiar dacă fiul său, pictorul de mai tirziu, la vîrsta de 16 ani, în 1828¹², a fost dat slujbaş la ocîrmuire. Deosebit de faptul că atunci nu era în uz ca un preot să cumuleze și o funcție în conducerea administrativă, prin excelență laică, dar cronologic, instituția de ocîrmuitor, cu subcîrmuitorii de plasă, a luat ființă efectiv numai după 1831, o dată cu începutul perioadei regulamentare în Țara Românească¹³, înlocuind vechii ispravnici (cu zapcii în subordine), ce existau încă în 1828¹⁴, cînd artistul a intrat ca scriitor nu pe lîngă tatăl său, ce nu putea fi subocîrmuitor, ci la cancelaria conducerii administrative, respectiv a ispravnicatului.

Privitor la mama pictorului Negulici, în afară de binecunoscutele imagini făcute de fiul său, desen și litografie, despre călugărița Pelaghia, înmormîntată la Nămăești, nu se știa nimic altceva.

Catagrafia din 1810, menționată mai sus, ne dezvăluie și prenumele mirean al călugăriței, respectiv de Bălașa, confirmat și de o însemnare margi-

Popescu-Piscu, căruia îi mulțumim și pe această cale.

¹⁰ Îndeletnicirile meșteșugărești erau curente în acel timp pentru preoți: popa Ion Mărculescu zis Doagă făcea putini pentru prune, Petre Irimia zis Potcapieru făcea potcapieri, Ilie Stoica era dogar, ducînd donițe la tirgul Moșilor din București, I. RĂUȚESCU, *op. cit.*, p. 253, 270, 297 și 321 etc.

¹¹ LUCIA DRACOPOL ISPIR, *op. cit.*, p. 28, nota 1.

¹² C. I. STĂNCESCU, *op. cit.*, p. 753.

¹³ *Istoria României*, vol. III, București, Edit. Academiei, 1964, p. 943.

¹⁴ *Ibidem*, p. 912, și I. RĂUȚESCU, *op. cit.*, p. 157, cu lista ispravnicilor din Muscel, ultimii fiind M. Băbeanu și Drugănescu, în 1831.

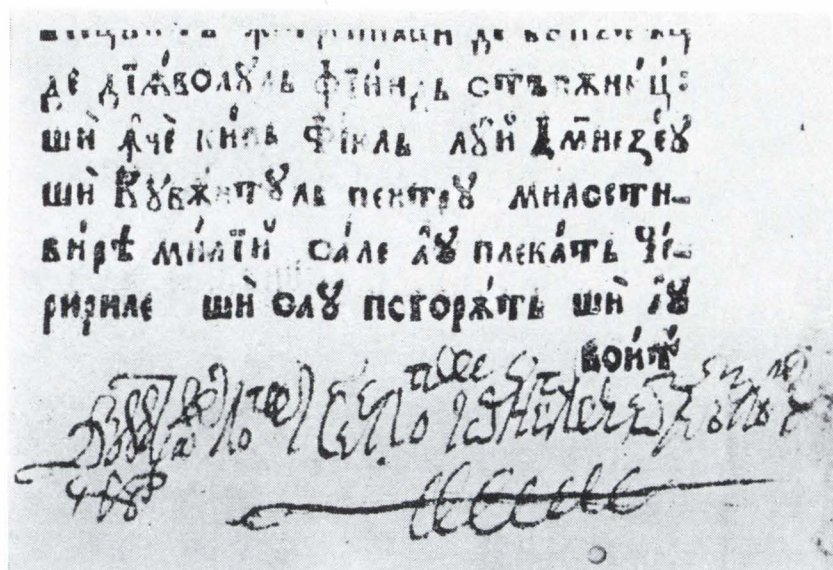


Fig. 1. — Însemnare făcută, înainte de 1796, pe un Triodion din 1769: «Dumitrake logofăt» feciorul > popei Ion Neguleci ot Cîmpulung».

№ 84. la Gârziș la negustorului cîmpulungean Bratu Constantin Pircălăbescu, din al doilea deceniu al secolului al XIX-lea: «sfînșia sa părintele popa Dumitrake Neguleci <1>816».

100. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	35
30. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	30
12. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	2,32
sfînșia sfînșii	-	-	-	-	2,00
1. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	10
1. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	21,37
2. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	3,30
3. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	105
4. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	23
100. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	5
100. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	2,5
100. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	29,9
100. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	1
100. sfînșia sfînșii	-	-	-	-	30,9

Fig. 2. — Nr. 84 din catastifil de socoteli al negustorului cîmpulungean Bratu Constantin Pircălăbescu, din al doilea deceniu al secolului al XIX-lea: «sfînșia sa părintele popa Dumitrake Neguleci <1>816».

Probat Dnys Demetrius Negulescu
 solvens pensionem officinarum
 pro alt. et parte dimidij Anni
 1810 in Leonisij B. Rite ro
 cognosco Sig. (suo) Die 18^{to}
 1810
 Ita est Br Antonius
 Francianus

Fig. 3. — Dovada de plata chiriei, către Bărășie, pentru prăvăliile de prelucrare și vânzare a șubelor, închiriate preotului Dumitrake Oae, tatăl pictorului Ion Negulici (în limba latină).

ТАЛЕ ЧЕЛ СФІТЪ . КЛѢТЪ ДНІ ЧЕРКШІ ЗІЗІ НЕПІД-
 ТЧІЦА НО АСТРЪ ОЖИДЦІЛОР , ШІ ПРЪ ПРЪ РЪАБА ТА
 АЧІСТА () ШІ ТОВАТЪ КАСА П КАРЪ САО НЪ-
 СКЪ ПРЪНХЪ АЧІСТА , ШІ ПРЪ ЧЕН ЧЕ САО АТИНГ ДЕ М
 ШІ ПРЪ ТОВІ КАРІН СЪ АФЛЪ АНЧІ ПРЪТАН КА ШІ ДМ
 НЕЗІС СЪ ШІ ДЕ ОАМІНІ ЮЕНТОРЮ . КЪ ПРЪЦИ АМ
 ПУТЪРЪ А БРТА ПЪКАТИЛЕ . ПІНТЪРЪ РОГЪЧІНІЛЕ ПРЪ
 СФІТІН НАСТЪ ТОВАРЕН ДЕ АМНЕЗІС , ШІ АЛЕ ЧЪТЪ-
 РО СФІЦІЛОР ЧЪН , АМІН .
 (СІЛЪ СЪ РОСТАМІЛЪ ДОСТАМІЛЪ ШІМАТІЛО ОІЛЪ)

Fig. 4. — Însemnare făcută pe un Molitvenic în 1839 de preoteasa Bălașa, « soția răposatului preotului Dumitrake Oaia ».

nală pe un *Molitvenic*¹⁵ (din epoca mitropolitului Dositei Filitti), «dăruit de preoteasa Bălașa, soția răposatului preotului Dumitrake Oia» (fig. 4). Însemnarea, scrisă în 1839, atestă că tatăl pictorului era mort la acea dată, fapt coroborat pozitiv cu aflarea în funcție la biserica Șubești, chiar în 1838, a altor preoți, respectiv Iorga și Mărculescu¹⁶.

Asupra prenumelui de Bălașa, anterior celui de Pelaghia, luat în călugărie, avem și o dovadă peremptorie: «dela» cu măsurătoarea stinjenilor orașului Cimpulung, în 1831, în care se află trecută la fila 4, coloana II, «Bălașa popii lui Dumitrake Oaie», cu 7 stinjeni. Epitaful Pelaghiei, inedit pînă acum, de pe mormîntul aflat în exteriorul absidei altarului mănăstirii rupestre de la Nămăești, îl dăm mai jos (fig. 5): «Aici, la adăpostul furtunelor lumii, repaosă oasele schimnicei Pelaghia monahia Negulici, venerată mumă de familie, care a dat patriei bărbați onești, crucii apărători înfocați, literaturii române pe preciosul artist Ioan Negulici. Născută la 1782, moartă la 1852 dec<embrie> 23. Spre recunoștință s-a pus aceasta de Dimitrie Negulici (fratele mai mare al pictorului — Fl. M.). Săpat I. Bo...». Potrivit tradiției transmise în familie, conceptul textului ar aparține lui Ion Heliade-Rădulescu, ca un omagiu adus mamei fostului tovarăș de luptă, căruia îi prilejuia, astfel, o satisfacție postumă, omagiind valoarea morală arătată de Negulici într-o faimoasă scrisoare publică ce acesta îi adresase din exil. În acest caz, faptul că ascendența opiniei¹⁷ după care și epitaful lui Ion D. Negulici ar fi alcătuit de același, și nu de D. Bolintineanu, cum susțin alți cercetători¹⁸. În sprijinul acestei concluzii intervine și o situație faptică: deși același monument funerar acoperea, în cimitirul grec din Pera, osemintele celor trei luptători pașoptiști, Negulici, Barbu Iscovescu și Athanasie Luzin, fiecare avea un epitaful scris de către un alt autor, respectiv de Heliade, Bolintineanu și Gr. Serurie¹⁹.

Dacă în privința datei precise a morții lui Negulici, scrisoarea lui G. I. Crețescu către C. Ipătescu din 9 aprilie 1851 a rezolvat controversa²⁰ deși epitaful indica «mort în Constantinopole la iunie 1851», în privința datei nașterii artistului sînt încă legitime îndoieli în ciuda acordului unanim al cercetătorilor pentru anul 1812 bazat pe relatările primului biograf — cronologic —

în problemă, respectiv ale lui C. I. Stăncescu.

Epitaful de pe mormînt indica «născut la Cimpulung la 1813»²¹, totuși catagrafia din 1810 amintită menționează printre copiii preotului Dumitrake și pe Ion «de 4 ani», pictorul de mai tirziu, ceea ce ar însemna că acesta era născut în 1806.

Ipotetic s-ar putea ca cel menționat să fi murit prematur și să i se fi dat același prenume Ion unui alt copil, născut posterior, respectiv în 1812. Cercetările viitoare vor soluționa poate definitiv problema. Datele noi aflate asupra prenumelor și numelor ascendenților pictorului, asupra tatălui artistului, preotul Dumitrake Neguleci-Oaie, și asupra tatălui acestuia, tot preot, Ion Negulț (cum îl indică catagrafia) sau Neguleci²², sînt în măsură să justifice și numeroasele variante ale semnăturii artistului puse pe diferitele sale opere. Astfel, numai în cele două tomuri cuprinzînd traducerea în românește a *Călătoriilor lui Gulliver* de Swift, tipărite în 1848 în tipografia lui Kopainig din București, Negulici semnează litografiile copiate din ediția franceză Fournier-Aine, concepute de Grandville, cu nu mai puțin de trei variante: Negulice (p. 54, 63, 93, 118, 123 etc.), Negulici (p. 104, 171, 200, 207 etc.), iar în tomul al II-lea Neguleci (p. 27, 52, 53) și iarăși Negulici (p. 17, 114, 116, 133 etc.), deosebit de semnătura Negoulesco pe portretele desenate ale pitarului N. Rudeanu și soției acestuia Elisabeta sau de Negoulitch pe al cumnatei sale Anastasia, aceste ultime variante desigur franțuzisme, obișnuite vremii.

Cu titlul de ipoteză de lucru, dar fundamentată pe știrile noi aduse mai sus, se poate considera că numele inițial al ascendenților pictorului a fost de Neagu, în secolul al XVIII-lea, trecînd prin diminutivul Neguleț (Neagu cel mic, fiul lui Neagu) purtat de preotul Ion, apoi evoluat în Neguleci, ajungînd în cele din urmă la Negulici, numele curent al pictorului și al familiei sale către jumătatea secolului al XIX-lea și după aceea.

Cunoașterea realității obiective asupra ascendenților lui I. D. Negulici o socotim utilă, pentru că aceasta are tangențe genetice cu valoroasa activitate artistică și etico-socială prin care artistul s-a dăruit din plin²³ patriei sale, într-o etapă a istoriei cînd, prin munca și lupta poporului, se clădeau temeliile României moderne.

FLAMINIU MÎRȚU

¹⁵ În posesiunea autorului. Prenumele mirean de Bălașa al mamei pictorului, ca și prenumele bunicilor acestuia, preotul Ioan și preoteasa Dobra, sînt atestate documentar într-un pomelnic de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, al bisericii Șubești din Cimpulung, respectiv pe f. 4, verso, «pomelnicul <sic> popii Ioan Neguleci, Ioan ereu, Dobra ereița, Dimitrie ereu, Bălașa ereița...» și pe f. 5, verso, «pomelnicul <sic> popii Dimitrie [Oaie]»; cf. Bibl. Acad. Rom., ms. rom. nr. 5 920.

¹⁶ I. RĂUȚESCU, *op. cit.*, p. 251, jalba din octombrie 1838.

¹⁷ C. D. ARICESCU, *Coresp. secr. și acte ined. ale capilor rev. rom. de la 1848*, vol. III, București, 1874, p. 143; G. Potra, *op. cit.*, p. 361.

¹⁸ LUCIA DRACOPOL ISPIR, *op. cit.*, p. 105, nota 1; T. G. BULAT, *op. cit.*, p. 199.

¹⁹ C. D. ARICESCU, *op. cit.*, p. 141, 142 și 143.

²⁰ 5 aprilie 1851, scrisoare inedită pînă la publicarea ei de către posesor, prof. Nae Ionescu, în 1937, în ziarul *Universul*.

²¹ C. D. ARICESCU, *op. cit.*, p. 143.

²² Potrivit și paginii 68 a *Triodion*-ului provenit de la biserica Șubești, ce poartă însemnarea: «acest sfînt triod iaste al popii lui Ioan Neguleci, cumpărat de la popa Voinea, cu taleri 14, vâlceat >7277» respectiv 1769 (vezi fig. 6).

²³ El a avut și preocupări pe linia științelor istorice. Potrivit unui document revelator, rămas inedit pînă astăzi

Pictorul Mihail Dan face parte din prima serie de elevi ai Școlii de bele-arte din București formată sub îndrumarea profesorilor pictori Th. Aman, Gheorghe Tattarescu și C. I. Stăncescu.

O succintă prezentare a activității acestui artist s-a publicat în capitolul al V-lea din *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* (vol. II, p. 147—149). Credem că un studiu mai amănunțit al vieții și operei lui Mihail Dan își găsește totuși justificarea, prin unele precizări noi.

Fiu de «rumân sărman», cum afirmă într-o cerere de scutire de impozit (1867)¹, născut într-un sat din preajma Tg.-Jiului (Pitești) în 1836 — dacă vârsta de 49 de ani trecută în actul de deces din 1885² este cea reală —, Mihail Dan bănuim că vine în București în jurul anului 1860. (Primele portrete semnate de el poartă data 1862.) Educația lui se mărginea probabil la clasele primare, căci aceeași cerere autografă din 1867, deci după trei ani de școală de bele-arte, ni-l arată cu o ortografie și o formulare din cele mai rudimentare. Înființându-se în 1864 Școala de bele-arte, Mihail Dan (sau Danilescu, cum semnează două portrete) se va înscrie, iar Th. Aman, propunându-l printre bursieri, afirmă: «Junele Mihail Dan, ce profitează de mai mult timp de povețele mele în arta picturii, a arătat destulă dispoziție și talent, fiind însă de o familie neavută...»³. Astfel se explică și portretele date anterior intrării în școală. Elev sirguincios la bele-arte, va fi răsplătit deseori cu medalii, în 1868 obținând chiar o medalie de aur; participă de două ori la concursul pentru străinătate: în 1869 și în 1870⁴, dar câștigătorii acestor concursuri vor fi prima oară Mihail Ștefănescu și a doua oară Sava Henția.

Terminând Școala în 1870, Dan va fi numit profesor de desen și calligrafie în iunie 1871 la Școala centrală de fete din București, definitivarea în acest

post fiindu-i acordată în 1877⁵. În octombrie 1881 este însă transferat la Iași, la Liceul Național, unde va funcționa până în februarie 1885, când moare de ftizie⁶.

Participarea lui M. Dan la expozițiile din București începe din timpul studiilor la bele-arte. Astfel, la Expoziția artiștilor în viață din 1865 el expune o copie după *Odalisca* privindu-se în apă a profesorului său Aman⁷.

În 1870, la aceeași Expoziție a artiștilor în viață expune trei lucrări: *Portretul doamnei Darvary*, *Portretul d-nei Z (Darvary)*, *Portretul d-lui I. (Darvary)*⁸. Pentru acesta din urmă obține o medalie clasa a III-a⁹, alături de colegii săi Sava Henția și Iacovache Constantinescu. În 1872 obține din nou o medalie clasa a III-a pentru *Portretul d-lui Staicovici*¹⁰. Celelalte lucrări expuse erau tot portrete: V. A. Urechia. D-na Staicovici, Dl. I. Dumitrescu¹¹.

La a cincea expoziție din 1874 se prezintă cu șase lucrări¹²: *Cupidon întinzându-și arcul*, *Portretul d-lui I. Sălceanu* (profesor de desen și calligrafie), *Portretul d-lui Göbl* (desigur Carol Cöbl, proprietarul tipografiei și librăriei cu același nume), *Portretul d-lui Major Philitis*, *Portretul d-lui St. Poppini*, *Portretul d-lui S.*; și pentru unul din aceste portrete primește aceeași distincție: medalia clasa a III-a.

Până în 1880, când participarea sa la o expoziție este din nou atestată, M. Dan oferă spre cumpărare Ministerului Instrucțiunii, pentru Pinacotecă, portretul lui I. *Heliade-Rădulescu* în 1875 și tabloul *O țărancă de peste Olt* în 1877¹³.

La expoziția Societății «Concordia română» din 1880¹⁴, M. Dan expune: *Țărancă dormind pe un snoș de grâu*, *Portretul d-lui Nica* (tatăl) și *Laptăgiu*, iar în 1881, la Expoziția artiștilor în viață¹⁵, portretele: M. Kogălniceanu, I. *Heliade-Rădulescu*,

(ce constituie obiectul unui studiu în pregătire), cunoscuta lucrare *Istoria Cîmpulungului*, tipărită de C. D. Aricescu în două volume, în 1855 și 1856, reiese că a fost elaborată în realitate, în mare parte, de I. D. Negulici, rămînînd neterminată din cauza morții acestuia și fiind completată de Aricescu, care a trecut sub tăcere această copaternitate a lucrării.

¹ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 388/1867, f. 81.

² Arh. st. Iași, Registr. stării civile pentru morți 1885, vol. I, f. 150, Act de moarte nr. 148.

³ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 527/1864, f. 72.

⁴ În 1869, compoziția de concurs a fost *Adam și Eva găsind trupul fiului lor Abel*. Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 121/1869, f. 1 184. Lucrarea se păstrează la Muzeul de artă din Craiova (depozit). În 1870, subiectul a fost *Orfeu și Euridice*. Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 130/1870, f. 143—144.

⁵ Arh. st. Buc. Min. Instr., dos. 1280/1871, f. 119; dos. 3 479/1877, f. 2, 97.

⁶ Arh. st. Iași, fond. Lic. Naț., dos. 6/1885, f. 22, 24 și 31; *Curierul* (Iași), 13 (1885), nr. 15, februarie 8/20; *Liberalul* (Iași), 6 (1885), nr. 21, februarie 7.

⁷ *Explicațiunea operelor de pictură... ale artiștilor în*

viață, București, 1865, p. 10. S-ar putea să fi participat și la expoziția din 1868, deoarece figurează printre secretarii expoziției: Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 542/1868, f. 117. Catalogul s-a pierdut.

⁸ *Explicațiunea operelor... artiștilor în viață*, București, 1870, p. 24. În cronică acestei expoziții din ziarul *Le Roumain*, 1870, juillet 17, Ange Pechméja se referă la un autoportret al lui M. Dan, dar acesta nu figurează în catalog.

⁹ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 130/1870, f. 128.

¹⁰ Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 1585/1872, f. 104—105.

¹¹ *Explicațiunea operelor... artiștilor în viață*, București, <1872>, p. 20.

¹² *Explicațiunea operelor... artiștilor în viață*, București, 1874, p. 17.

¹³ Arh. st. Buc. Min. Instr., dos. 2 847/1875, f. 15; dos. 3 543/1877, f. 74, 75 și 80.

¹⁴ *Catalogul expozițiunei de arte și industria română a Societății «Concordia română»*, București, 1880, p. 6.

¹⁵ *Explicațiunea operelor... artiștilor în viață*, București, 1881, p. 10 și 26.



Fig. 1. — Portret de bătrână, 1862. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, depozit. Inv. P.N. 3 564 (foto: autorul).

D-na *., O țărancă și Doamna lui Neagoe Vodă prezentându-i odoarele și diamantele sale, ca să serve la terminarea catedralei de la Curtea de Argeș. În același an 1881 va fi transferat la Liceul Național din Iași¹⁶, și o dată cu aceasta va înceta să expună, deși în 1883, prin modificarea regulamentului Expoziției artiștilor în viață, se hotărîse ca aceasta să se deschidă alternativ la București și Iași¹⁷; și, într-adevăr, în octombrie 1883 expoziția a avut loc la Iași. În darea de seamă apărută în *Curierul* (Iași)¹⁸, se vorbește de cîțiva expozanți, dar Mihail Dan nu e amintit. O frază din cronică lămurește această omisiune: « Așteptarea noastră a fost însă înșelată, deoarece chiar și unii artiști din localitate s-au arătat foarte indiferenți în această ocaziune, neexpunînd nimic ».

★

După cum se poate lesne urmări din înșirarea titlurilor tablourilor expuse de artist în timpul

vieții, precum și din lucrările ce se mai păstrează azi în muzee, majoritatea covârșitoare a operei lui M. Dan o alcătuiesc portretele. Explicația acestui fapt nu stă în interesul de ordin psihologic pe care pictorul l-ar fi avut pentru figura umană, ci în lipsa de mijloace materiale în care s-a zbatut de-a lungul întregii vieți. Ținînd seama de epoca la care ne referim, portretul era singura lucrare de artă a cărei remunerare, fie și foarte modestă, era asigurată, întrucît era executată la cerere.

Făcînd cronică expoziției artiștilor în viață din 1874, Gr. H. Grădeanu¹⁹ observa cu nemulțumire că din 55 de lucrări expuse 22 sînt portrete și se declara împotriva acestei « mutromanii » și a artiștilor care « s-au rătăcit de pe calea cea bună, seduși de un profit pecuniar, care mai totdeauna sfarmă viitorul unui artist... ». În discursul rostit cu ocazia distribuirii medaliilor la aceeași expoziție²⁰, Th. Aman dă o replică severă judecîți a cronicarului Grădeanu, arătînd pe bună dreptate că, în condițiile

¹⁶ Arh. st. Iași, fond. Lic. Naț., dos. 4/1881, f. 492; dos. 14/1881, f. 106.

¹⁷ MINAR OCTAV, *Pinacoteca națională din Iași*, București, <f.a.>, p. 22; *Curierul* (Iași), 11 (1883), nr. 59, mai 29/iunie 10.

¹⁸ *Expoziția artiștilor în viață*, în *Curierul* <Iași>, 11

(1883), nr. 124, noiembrie 4/16.

¹⁹ GRĂDEANU H. GR., *Convorbiri artistice*, în *Presă*, 8 (1874), nr. 241, noiembrie 6.

²⁰ *Trompeta Carpaților*, 12 (1874), nr. 1166, decembrie 1.



Fig. 2. — Portretul serdarului Grigore Filitti. Muzeul de artă din Cluj, depozit. Inv. P.N. 1 502 (foto: Muz. Cluj).

lipsei de comenzi și de susținere materială din partea statului, artiștii sînt nevoiți să practice aproape exclusiv genul portretului.

Interesante în opera rămasă de la Mihail Dan sînt portretele date 1862, 1863, adică înainte de intrarea în Școala de bele-arte. Este vorba de *Portretul Mariei Piteșteanu* (expus la Galeria națională), un portret de bătrînă (fig. 1) și unul de bărbat (în depozitul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România), toate trei din 1862, și un alt portret de femeie, datat 1863 (depozitul Colecției Simu). Toate prezintă caracterele unei picturi naive, cu stîngăcii vădite și asprime în redarea trăsăturilor, dar, în ciuda acestor neajunsuri, două dintre ele, al Mariei Piteșteanu și portretul de bătrînă din depozitul Muzeului de artă, se remarcă prin individualizarea figurii, redarea corectă a miinilor și prin preocuparea de a sesiza aspectul diferențiat al detaliilor vestimentare. Portretul Mariei Piteșteanu, în care roșul fotoliului pune în valoare complementara verde-intens a rochiei,

rămîne de altfel una din cele mai bune opere ale pictorului și poate singura în care se simte un anume brio în tratare. Anii de studiu la Școala de bele-arte vor șterge stîngăciile începuturilor, dar în același timp și orice urmă de personalitate în opera lui Dan. Portretele executate în timpul și ulterior anilor de studiu se pot grupa în două categorii: portrete de familie și portrete de personalități din viața politică și culturală. Între acestea din urmă menționăm portretele: M. Kogălniceanu (1864), domnitorul Carol I (1866), V. A. Urechîă (1872), I. Heliade-Rădulescu (1875), Dimitrie Bolintineanu (1876), executate (cu excepția portretului lui V. A. Urechîă) după fotografii. De altfel, și în cazul portretelor de familie a pictat uneori după fotografii. Astfel, portretul negustorului Gh. Nica din Brașov (pictat după o fotografie reprodușă în *Istoria Bucureștilor* de G. I. Ionescu-Gion, p. 457), precum și portretele serdarului Grigore Filitti (fig. 2) și al lui Barbu Slătineanu²¹, și probabil și

²¹ FILITTI C. IOAN, *Un pictor uitat: Mihail Dan, 1842—*

1884, în *Adevărul*, 49 (1935), nr. 15923, decembrie 13.



Fig. 3. — Portret de bătrână. Muzeul de artă din Tîrgu-Mureș. Inv. P.N. 2 975 (foto: autorul).

alte, de fiecare dată cînd o familie dorea să aibă portretul unei rude decedate.

Și din lucrările ulterioare studiilor, citeva se remarcă prin bune calități picturale și portretistice. Amintim un portret de bătrînă expus la Muzeul din Tîrgu-Mureș (fig. 3), un portret de femeie decorată cu Crucea României, la Muzeul din Iași, portretul unui bărbat la Muzeul din Bacău (fig. 4) în care e vizibilă preocuparea pentru redarea unor efecte de lumină, portretul doctorului Sulgiaroglu și un mic tablou intitulat *Bunicuță*, reprezentînd o bătrînă într-un fotoliu (ambele în depozitul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România). Acesta din urmă, executat într-o factură mai largă, mai liberă, este un ecou al micilor scene de interior pictate de Aman (ca, de pildă, *Doamna cu cîinele*).

În afară de lucrările de școală *Fuga din Troia* (1867) și *Adam și Eva găsind trupul fiului lor Abel* (1869), pictate după regulile învățămîntului academic, mai cunoaștem o singură compoziție rămasă de la Dan, *Țărancă venind de la fîntînă* (fig. 5), păstrată la liceul de băieți din Rîmnicu-Vilcea, mărturia încercărilor pictorului și în domeniul

temei țărănești, înțeleasă în spirit idilic, despre care ne informează și cataloagele expozițiilor din 1880 și 1881. Din amănunțele publicate de C. I. Filitti referitoare la M. Dan²², aflăm de compozițiile intitulate: *Meșterul Manole*, *Cele trei religii*, *Primăvara* și *Negru Vodă*.

★

Cronicile artistice referitoare la expozițiile la care a participat Mihail Dan consemnează uneori prezența sa. Ange Pechméjă, în cronică expoziției din 1870²³, are cuvinte de laudă pentru două din portretele expuse. Comentînd expoziția din 1872²⁴, Radu Mante analizează portretul lui V. A. Urechiă, căruia îi găsește un desen incorect, o poză forțată și stingăcie în redarea stofei gherocului, care pare confecționat dintr-o «pătură de Brașov». Dar încheie judecata sa printr-o frază plină de îngăduință: «De altminteri dl. Danu, lucrînd cu mai multă aplicațiune, ar putea merge departe...». Aceeași încredere în posibilitățile lui M. Dan o exprimă și cronicarul Gr. H. Grandea, cu ocazia expoziției din 1874²⁵: «D-nii Mihail Dan și C. D.

²² FILITTI C. IOAN, *Un pictor uitat...*, loc. cit.

²³ *Le Roumain*, 1870, juillet 17.

²⁴ MANTE RADU, *Expozițiunea artiștilor în viață*, în

Columna lui Traian, 3 (1872), nr. 24 (134), iunie 26, p. 190.

²⁵ GRANDEA H. GR., *Convorbiri artistice*, în *Pressa*, 8 (1874), nr. 241, noiembrie 6.



Fig. 4. — Portret de bărbat. Muzeul de artă din Bacău, depozit. Inv. 6860 (foto: Muz. Bacău).

Stahi, prin cele ce au expus, promit mult . . . , dar numai în portrete și țărance? ».

Nu putem spune că pictorul a justificat optimismul cronicarilor, deoarece nu sesizăm o evoluție în modul său de a picta. Opera lui, și ne referim la portrete, acestea precumpănind, se înscrie pe linia continuării în spirit arhaic a unor înaintași ca Anton Chladek și C. Lecca. Nu lipsește și aspirația

de a urma după puteri exemplul lui Aman, chiar și în subiecte de gen sau în picturi istorice, pentru care însă vocația i-a lipsit. Între contemporani este desigur depășit de Sava Henția și chiar de un Mihail Ștefănescu, dar nu trebuie să pierdem din vedere și faptul că aceștia au beneficiat și de studii în străinătate.

CARMEN DUMITRESCU

A N E X E

I. OPERELE LUI MIHAIL DAN AFLATE ÎN COLECȚII PUBLICE

1. MARIA PITEȘTEANU

ulei pe pânză

Î. 0,865 × L. 0,705 m

semnat și datat stg. mijloc roșu :

« M.D. 1862 »

Galeria națională (inv. P.N. 1 534),
provine de la Muzeul Al. Saint-Georges.

Reprodus în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*,
vol. II, p. 146.

2. PORTRET DE BĂRBAT

ulei pe pânză

Î. 0,855 × L. 0,705 m

semnat cu inițiale și datat dr. jos cu roșu :

« M.D. 1862 ».

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România,
depozit
(inv. P. N. 2 354).

3. PORTRET DE BĂTRÎNĂ

ulei pe pânză

Î. 0,773 × L. 0,610 m

semnat și datat stg. sus vertical cu roșu :

« M. Danilescu 1862 ».

Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România,
depozit
(inv. P.N. 3 564).



Fig. 5. — Tărăncă venind de la fântină. Liceul de băieți din Rimnicu-Vilcea.

4. PORTRET DE FEMEIE

ulei pe pînză

Î. 0,835 × L. 0,640 m

semnat și datat stg. lateral cu roșu:

« 1863 mai <?> 22, M. Danilescu »

Colecția Simu (inv. 565).

5. MIHAIL KOGĂLNICEANU

ulei pe pînză

Î. 0,680 × L. 0,540 m

semnat și datat dr. jos cu roșu:

« M. Dan 1864 ».

A figurat la Expoziția retrospectivă a artiștilor români din 1927, București.

Muzeul de artă din Iași, depozit, împrumutat de Muzeul de artă al Republicii Socialiste România

(inv. P.N. 587), provine din colecția Muzeului Simu.

6. PORTRET DE FEMEIE

ulei pe pînză

Î. 0,850 × L. 0,670 m

semnat și datat stg. jos cu roșu:

« 1866 M. Dan ».

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, depozit

(inv. P.N. 2 728)

7. FUGA DIN TROIA

ulei pe pînză

Î. 1,295 × L. 1,120 m

semnat și datat stg. jos cu roșu:

« 1867 M. Dan ».

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, depozit

(inv. 4 439)

8. PORTRETUL SERDARULUI GRIGORE FILITTI

ulei pe pînză

Î. 1,100 × L. 0,855 m

nesemnat, nedatat < 1868—1869 >

Executat după o fotografie.

Muzeul de artă din Cluj, depozit,

împrumutat de Muzeul de artă al Republicii Socialiste România

(inv. P.N. 1 502), provine de la Muzeul Al. Saint-Georges.

9. BARBU SLĂTINEANU

ulei pe pinză
Î. 1,110 × L. 0,860 m
semnat și datat stg. jos: « M. Dan 1869 »
Pictat după o fotografie.

Muzeul de artă din Galați, transferat de la
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România (inv.
P.N. 2 892), provine de la Muzeul Al. Saint-Georges.

10. ADAM ȘI EVA GĂSIND TRUPUL FIULUI LOR ABEL

ulei pe pinză
Î. 1,410 × L. 1,040 m
semnat stg. jos cu roșu: « M. Dan »
Compoziție de școală pentru concursul de străină-
tate 1869.
Muzeul de artă din Craiova (inv. 166/2283).

11. PORTRETUL LUI BARBU CATARGI

ulei pe pinză, pictat oval
Î. 0,437 × L. 0,563 m
semnat și datat dr. mijloc: « M. Dan 1870 »
Muzeul de istorie al orașului București
(inv. 11 222).

12. PORTRET DE FEMEIE MATURĂ

ulei pe pinză
Î. 0,660 × L. 0,535 m
semnat și datat dr. mijloc cu roșu:
« 1870 M. Dan ».
Colecția Simu, depozit (inv. 1 487).

13. PORTRETUL NEGUSTORULUI GARABET ANUȘ

ulei pe pinză, pictat oval pe șasiu dreptunghiular
Î. 0,690 × L. 0,565 m
semnat și datat stg. mijloc cu roșu:
« 1872 M. Dan ».
Muzeul de artă din Arad (inv. 203),
transferat de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste
România
(inv. P.N. 2 853), provine din colecția de tablouri a
Camerei de comerț din București.
Bibl.: Angelescu I.N. dr., *Catalogul Galeriei de
tablouri . . . Camera de Comerț . . .*, București, 1938, p. 24.

14. PORTRETUL TUDORIȚEI GEORGESCU

ulei pe pinză, pictură ovală
Î. 0,660 × L. 0,510 m
semnat și datat dr. mijloc: « 1872 M. Dan ».
Pe verso pe pinză inscripția: « Tudorița Georgeasca
după bărbat, iar din naștere Ciriac, născută în 1820
luna septembrie 5, măritată la 1835 după Gege Ștefă-
nescu Cîmpu-lungianu. Scoasă în portret în 1872 iulie 2,
București ».
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România,
depozit
(inv. P.N. 4 460).

15. CAP DE BĂRBAT CĂRUNT

ulei pe pinză
Î. 0,590 × L. 0,490 m
semnat și datat stg. lateral cu roșu:

« M. Dan 1873 ».

Muzeul de artă din Ploiești (inv. 268), transferat
de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România,
(inv. P.N. 1 400).

16. PORTRET DE FEMEIE TÎNĂRĂ

ulei pe pinză
Î. 0,652 × L. 0,535 m
semnat și datat stg. mijloc cu roșu:
« M. Dan 1875 ».
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România,
depozit
(inv. 6 861)

17. PORTRETUL LUI DIMITRIE BOLINTINEANU

ulei pe pinză
Î. 0,745 × L. 0,580 m
semnat și datat stg. lateral cu roșu:
« 1876 M. Dan ».
Galeria națională, împrumutat de Așezămintele
Bălcescu.
Reprodus în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*,
vol. II, p. 147.

18. PORTRETUL LUI DIMITRIE BOLINTINEANU

ulei pe pinză
Î. 0,770 × L. 0,610 m
semnat și datat stg. vertical cu roșu:
« 1876 M. Dan ».
Colecția Simu (inv. 1 503), provine de la Pinacoteca
Municipiului București <?>.

19. COPIL CU STRUGURI

ulei pe pinză
Î. 1,000 × L. 0,750 m
semnat și datat stg. jos cu roșu: « 1877 M. Dan. ».
Colecția Simu (inv. 1 753), depozit, provine de la
Pinacoteca Municipiului București (inv. 94).

20. PORTRETUL SMARANDEI LAURIAN

ulei pe pinză
Î. 0,680 × L. 0,520 m
semnat și datat stg. mijloc cu roșu: « 1879 M. Dan ».
Muzeul de artă din Arad (inv. 1 204).

21. PORTRET DE FEMEIE DECORATĂ CU CRUCEA ROMÂNIEI

ulei pe pinză
semnat și datat stg. mijloc cu roșu:
« M. Dan 1879 ».
Muzeul de artă din Iași, depozit (inv. M.I. 169).

22. PORTRETUL DOCTORULUI SULGIAROGLU

ulei pe lemn
Î. 0,175 × L. 0,140 m
semnat și datat stg. vertical cu roșu:
« 1880 M. Dan ».
Pe verso cu cerneală: « Dr. Sulgiaroglu », și ștampila
« Muzeul Saint-Georges ».
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România,
depozit (inv. 3 525), provine de la Muzeul Al. Saint-
Georges.

23. **PORTRETUL NEGUSTORULUI GH. NICA DIN BRAȘOV**

ulei pe pînă, pictat oval pe șasiu dreptunghiular
Î. 1,250 × L. 0,895 m
nesemnăat, nedatat <1880>.

Pictat după o fotografie reprod. de Ionescu-Gion
în *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 457.

A figurat la Expoziția Societății « Concordia română »
din 1880.

Muzeul de artă din Cluj, depozit (inv. 722),
provine de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste
România (inv. P.N. 2 375).

24. **PORTRET DE FEMEIE (Paraschiva, soția negustorului Gh. Nica din Brașov)**

ulei pe pînă, pictură ovală pe șasiu dreptunghiular
Î. 1,270 × L. 0,900 m

semnat și datat stg. lateral prin zgîriere:

« M. Dan 1880 ».

Muzeul de istorie din Cluj, provine de la Muzeul de
artă al Republicii Socialiste România (inv. P.N. 2 396),
anterior la Muzeul Al. Saint-Georges.

25. **PORTRET DE FEMEIE**

ulei pe pînă, pictat oval pe șasiu dreptunghiular
Î. 0,670 × L. 0,540 m

semnat și datat stg. mijloc cu roșu:

« 1881 M. Dan ».

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România,
depozit (inv. P.N. 1 828), provine din colecția dr.
C. Angelescu.

26. **PORTRET DE BĂRBAT TÎNĂR**

ulei pe pînă
Î. 0,630 × L. 0,535 m

nesemnăat, nedatat.

Muzeul de artă din Bacău, transferat de la Muzeul
de artă al Republicii Socialiste România (inv. 6 860).

27. **PORTRET DE BĂRBAT**

ulei pe pînă
Î. 0,705 × L. 0,545 m

nesemnăat, nedatat.

Muzeul de artă din Iași, depozit (inv. M.I. 170),
provine de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste
România (inv. P.N. 1 830).

28. **PORTRET DE BĂTRÎNĂ**

ulei pe pînă
Î. 0,780 × L. 0,645 m

nesemnăat, nedatat.

Muzeul de artă din Tirgu-Mureș, expus, transferat
de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România
(inv. P.N. 2 975).

29. **BUNICUȚĂ**

ulei pe pînă lipită pe carton

Î. 0,215 × L. 0,150 m

nesemnăat, nedatat.

Pe verso cu cerneală: « tablou de pictorul M. Dan »
și ștampila « Doctor C. Angelescu ».

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România,
depozit (inv. 1859), provine din colecția dr. C. Angelescu.

30. **ȚĂRANCĂ VENIND DE LA FÎNTÎNĂ**

Liceul de băieți din Rimnicu-Vilcea.

31. **PORTRETUL COMPOZITORULUI GEORGE ȘTEFĂNESCU**

Colecție particulară.

II. OPERE MENȚIONATE ÎN IZVOARELE DOCUMENTARE

1. **ODALISCĂ PRIVINDU-SE ÎN APĂ**

Copie după Th. Aman.

A figurat la Expoziția artiștilor în viață din 1865.

Bibl.: Catalogul expoziției, p. 10.

2. **PORTRETUL DOMNITORULUI CAROL I (1866)**

Bibl.: Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 446/1866,
f. 182.

3. **PORTRETUL D-LUI I. <DARVARY>**

A figurat la Expoziția artiștilor în viață din 1870.

Pentru acest portret obține medalia clasa a III-a.

Bibl.: Catalogul expoziției, p. 24.

4. **PORTRETUL D-NEI DARVARY**

A figurat la Expoziția artiștilor în viață din 1870.

Bibl.: Catalogul expoziției, p. 24.

5. **PORTRETUL D-NEI Z. <DARVARY>**

A figurat la Expoziția artiștilor în viață din 1870.

Bibl.: Catalogul expoziției, p. 24.

6. **ORPHEU ȘI EURIDICE**

Compoziție pentru concursul de strălăcire din 1870.

Bibl.: Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 130/1870,
f. 143—144.

7. **PORTRETUL NEGUSTORULUI DIMITRIE STAICOVICI**

ulei pe pînă, pictat oval

Î. 0,490 × L. 0,630 m

semnat: M. Dan.

A figurat la Expoziția artiștilor în viață din 1872.

Obține medalia clasa a III-a.

A figurat în colecția de tablouri a Camerei de Comerț.

Bibl.: Catalogul expoziției din 1872, p. 20; Angelescu
N.I. dr., *Catalogul galeriei de tablouri... Camera de
Comerț și Industrie din București*, București, 1938,
p. 28.

8. **PORTRETUL LUI V. A. URECHIĂ**

A figurat la Expoziția artiștilor în viață din 1872.

Bibl.: Catalogul expoziției, p. 20; Mante Radu,
Expozițiunea artiștilor în viață, în *Columna lui Traian*,
3 (1872), nr. 24 (134), iunie 26, p. 190.

9. **PORTRETUL D-NEI STAICOVICI**

A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1872.

Bibl.: Catalogul expoziției, p. 20.

10. **PORTRETUL D-LUI I. DUMITRESCU**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață, 1872.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 20.
11. **CUPIDON ÎNTINZINDU-ȘI ARCUL**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1874.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 17.
12. **PORTRETUL D-LUI I. SĂLCEANU**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1874.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 17.
13. **PORTRETUL D-LUI GÖBL**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1874.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 17.
14. **PORTRETUL D-LUI MAJOR PHILITTIS**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1874.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 17.
15. **PORTRETUL D-LUI ȘT. POPPINI**
A figurat la Expoziția artiștilor în viața 1874.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 17.
16. **PORTRETUL D-LUI S.**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1874.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 17.
17. **PORTRETUL LUI I. HELIADE-RĂDULESCU**
Semnat și datat dr. mijloc: « 1875 M. Dan ».
Cumpărat pentru Pinacotecă în 1875.
A figurat la Expoziția retrospectivă a artiștilor români, București, 1927.
Reprodus în Catalogul *Ateneul Român. Expoziția retrospectivă a artiștilor români... din ultimii 50 de ani*, București, <1927>.
Bibl.: Arh. st. Buc., Min. Instr., dos 2 847/1875, f. 15.
18. **O ȚĂRANCĂ DE PESTE OLT**
Cumpărat pentru Pinacotecă în 1877.
Bibl.: Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 543/1877, f. 74, 75 și 80.
19. **ȚĂRANCĂ DORMIND PE UN SNOB DE GRÎU**
A figurat la Expoziția Societății « Concordia română » 1880.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 6.
20. **LAPTAGIU**
A figurat la Expoziția Societății « Concordia română » 1880.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 6.
21. **PORTRETUL UNEI DOAMNE**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1881.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 26.
22. **O ȚĂRANCĂ**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1881.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 10.
23. **DOAMNA LUI NEAGOE VODĂ PREZENTÎNDU-I ODOARELE ȘI DIAMANTELE SALE, CA SĂ SERVE LA TERMINAREA CATEDRALEI DE LA CURTEA DE ARGEȘ**
A figurat la Expoziția artiștilor în viață 1881.
Bibl.: Catalogul expoziției, p. 10.
24. **PORTRETUL SMARANDEI KREȚULESCU, NĂSCUTĂ CONDURATU**
Reprodus în: Filitti C. Ioan, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, Buc., 1919, p. 86.
25. **MEȘTERUL MANOLE**
26. **CELE TREI RELIGII**
27. **PRIMĂVARA**
28. **NEGRU VODĂ**
Bibliografie pentru numerele 25–28: Filitti C. Ioan, *Un pictor uitat: M. Dan...*, în *Adevărul*, 49 (1935), nr. 15 923, decembrie 13.

C.D.

VLASTA DVOŘÁKOVÁ și DOBROSLAVA MENCLOVÁ,

Karlštejn, Státní Nakladatelství Krásné Literatury a Umění, Praga, 1965 (276 p., 216 il. + VII pl. color; format 30 × 20,5 cm)

Măreață reședință a regilor cehi, una dintre cele mai desăvârșite realizări ale artei gotice din întreaga Europă de centru, castelul Karlštejn a atras de timpuriu atenția specialiștilor, materialul bibliografic acumulat în legătură cu problemele pe care cercetarea sa le ridică fiind foarte vast. Situat în apropiere de Praga — la cca. 16 km —, castelul Karlštejn a fost construit pe o culme secundară a Muntelui Knézí, deasupra văii adânci săpate în stincă de piriul Mořina, în mijlocul unei regiuni, de o tandră frumusețe, străbătută de apele calme ale râului Berunka. Terminat în 1355—1356, după o scurtă, dar intensă campanie de lucru, castelul Karlštejn s-a născut din gândul îndrăzneț al regelui ceh Carol al IV-lea de Luxemburg, una dintre cele mai complexe personalități europene ale secolului al XIV-lea și, poate, ultimul mare reprezentant încoronat al spiritualității evului mediu care se sfârșea. Diplomat abil și conducător ferm al destinelor țării sale adoptive — chiar după încoronarea sa ca împărat al Sfântului imperiu romano-german — Carol al IV-lea a acordat o grijă deosebită dezvoltării științelor și artelor în regatul boem. În timpul său, Praga — *caput regni* — a străbătut o perioadă de mare eflorescență, acoperindu-se cu o mantie strălucitoare de monumente, între care vestitul dom sf. Vitus din Hradčany, citadela orașului. Înființarea universității, în 1348, a fost evenimentul major pe plan cultural, prin care Praga intra în rîndul celor mai vechi centre universitare europene, deschizînd drum către acea epocă de cutezanță revoluționară în gîndire, de surpare a redutelor obscurantismului medieval, epocă ilustrată de magistrul Ian Hus, unul dintre primii martiri ai umanismului modern.

Pornind de la convingerea că marele castel Karlštejn reprezintă mai mult decît o reședință imperială, fie ea oricît de impozantă, și că atît în organizarea sa de ansamblu, cît și în destinația principalelor sale construcții a fost urmărit un

program ideologic precis, autoarele recentei monografii au depășit cu generozitate cadrul unei expuneri analitice pentru a realiza o adevărată frescă a evoluției mișcărilor sociale, politice și culturale din Cehia, așa cum ele s-au oglindit în existența de secole a monumentului. Astfel prezentat, castelul Karlštejn devine un instrument de cunoaștere multilaterală și profundă a istoriei Cehiei, accentele fiind, în mod firesc, așezate pe monumentele artistice reprezentative și care au lăsat urmări în înfățișarea edificiului.

Constituit de fapt din două expuneri care se împletesc neîncetat pe parcurs, textul monografiei de care ne ocupăm urmărește, pe de o parte, realizarea arhitectonică a monumentului (Dobroslava Menclová), pe de altă parte, zestrea sa artistică, programul de ansamblu și semnificația ideologică (Vlasta Dvořáková).

Subliniind din capul locului faptul că întreaga construcție se supune unei gîndiri unitare — în care simbolistica medievală ocupă un loc important —, Dobroslava Menclová acordă o atenție specială restabilirii teoretice a înfățișării originare a castelului. Desfășurat pe o mare întindere de teren cu pantă accentuată, castelul Karlštejn este alcătuit din mai multe construcții, care se dispun etajat, întreaga compoziție a ansamblului fiind dominată de un turn gigantic. Textul încearcă să demonstreze — și argumentele materiale sînt convingătoare — că dispoziția ascendentă a diferitelor edificii care compun castelul a fost condiționată de importanța și semnificația lor, de la clădirea corpului de gardă și a serviciilor anexe, trecînd la palatul imperial și la clădirea bisericii capitulare, pînă la marele turn, al cărui secret poate fi dezlegat doar de analiza decorațiilor interioare.

Trecerea anilor, transformările intervenite în epoca războaielor husite și, mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, cînd arhitectul italian Avostalis de Sala a modernizat unele interioare adaptîndu-le stilului

Renașterii, de asemenea restaurarea puristă din a doua jumătate a secolului trecut au schimbat destul de incisiv înfățișarea monumentului. Este un merit al cercetătoarei D. Menclová faptul de a fi restabilit, la capul mai multor ani de studiu, aspectul original al castelului, un număr impresionant de planuri de situație, relevee, profiluri și stampe fiind pus în slujba lămuririi acestei spinoase probleme.

O deosebită atenție a fost acordată decorației pictate a castelului, importantă nu numai pentru virtuțile sale artistice, ci și pentru programul său neobișnuit, menit să întregască și să adâncească semnificația vastului edificiu.

Bazată pe o profundă cunoaștere a izvoarelor istorice, minuind cu erudiție documentele de artă și gândire medievală, V. Dvořáková reușește să scoată în evidență sensurile simbolice, să stabilească aportul diferiților artiști care au contribuit la realizarea ansamblului de picturi, precizând pe parcurs și relațiile stilistice cu alte monumente din epocă.

Ideea centrală a decorației pictate este aceea a păcii universale care — potrivit unei legende medievale — nu va fi dobândită decît prin unificarea imperiului conceput ca un pandant terestru al Ierusalimului ceresc.

Pentru întărirea prestigiului casei imperiale, în sala mare a palatului a fost pictat un vast ciclu genealogic, începînd cu Noe, care cuprindea, într-o ordine fantezistă, principalele capete încoronate ale omenirii, de la Babylon la Ninive, de la împărații romani la împărații Sfîntului imperiu, pentru a culmina cu succesiunea ducilor de Luxemburg. Cîteva copii din epoca Renașterii sînt singurele amintiri ale acestui ciclu, datorat, după toate aparențele, unui pictor provenind din ambianța artistică franco-flamandă. Pereții bisericii capitulare au fost acoperiți cu imagini din apocalipsul lui Ion din Patmos, autorul preferat al împăratului. Știînd că tocmai pe apocalipsul lui Ioan se întemeia legenda privind rolul pacificator al imperiului, prezența acestei teme iconografice mai puțin frecvente se justifică pe deplin, fiind în legătură deci cu reprezentarea scenei relicvelor, care ilustrează în esența ei tocmai legenda amintită. Așa cum se arată în text, potrivit spiritului gândirii medievale, acțiunile politice îmbracă aici o haină teologală, simbolică. Înfațișînd pe împăratul Carol al IV-lea primind din partea delfinului Franței și a lui Pierre

de Lusignan, regele Ciprului și al Ierusalimului, relicvele lui Hristos și depunîndu-le apoi într-un relicvariu, pictorul (Nicolas Wurmser?) a dat formă sensibilă unor fapte istorice care răspundeau de fapt unui program politic determinat.

Scara care conduce la capela Sfînta cruce, situată la ultimul etaj al turnului principal a fost decorată cu imagini din viața sfinților patroni ai Cehiei — Vaclav și Ludmila —, subliniînd astfel legătura pe care Carol al IV-lea vroia să o stabilească între cultul acestor sfinți și ideea regatului boem.

Capela Sfîntei cruci, cheia de boltă a programului politic și spiritual al castelului Karlštejn, cuprinde două teme iconografice care se întrepătrund, făcînd și mai evidentă intenția lui Carol al IV-lea de a stabili o paralelă între ordinea divină și cea terestră a imperiului său; grandioasă și insolită, evocarea Ierusalimului ceresc este asociată unor imagini de apocalips: reprezentarea lui Dumnezeu apocaliptic și scena adorării mielului mistic de către cei 40 de bătrîni.

Relevarea conținutului politic al decorației castelului Karlštejn este deosebit de importantă și prezintă un real interes pentru istoricii de artă de la noi, cunoscute fiind inovațiile iconografice intervenite în pictura moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, ca rezultat al politicii antiotomane.

O problemă care se bucură de o meritată atenție în monografia de care ne ocupăm este aceea a autorilor decorației pictate. V. Dvořáková dovedește că la Karlštejn s-a constituit un adevărat șantier de creație, la care, în primele faze, au adus contribuții de seamă cu deosebire artiști străini: maestrul genealogiei, Nicolas Wurmser din Strasburg, Tommaso da Modena. În faza finală, ca rezultat al prelucrării și integrării influențelor străine în fondul artistic local, a fost posibilă realizarea unei valoroase sinteze, al cărei ilustru reprezentant a fost Theodoric din Praga, autorul picturilor din capela Sfîntei cruci.

Riguros documentată, cu substanțiale analize, folosind un întins material comparativ, monografia castelului Karlštejn reprezintă o exemplară lucrare de istorie a artei, indispensabilă pentru cunoașterea artei medievale din Boemia. Excelenta prezentare grafică, ilustrația bogată, legătura elegantă adaugă acestei valoroase lucrări virtuțile reușitei bibliofile.

VASILE DRĂGUT

REPERTORIU DE EXPOZITII

Expoziția de sculptură (ceramică)

BOZDOG — GĂNESCU STELA

28 mai — 18 iunie 1966

Galeriile de artă ale Fondului plastic

Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură

CRISTIAN DAN

iunie 1966

Sala « Kalinderu » a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »

Str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de pictură și grafică

LAZĂR MARIA

iunie 1966

Sala « Victoria », Piața Unirii, Iași.

Expoziția de pictură

MODÎLCA EFTIMIE

iunie 1966

Sala « Arta », Piața 23 August nr. 10, Brașov.

Expoziția de pictură

CONSTANTINESCU C. C.

Galeriile de artă ale Fondului plastic

Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură

BUNESCU MARIUS

18 iunie — 5 iulie 1966

Palatul Culturii, Piatra-Neamț.

Expoziția de pictură și grafică

colecția M. WEINBERG

19 iunie — 10 iulie 1966

Muzeul de artă, Arad.

Expoziția de pictură

DIPȘE CONSTANTIN

iunie — iulie 1966

Galeriile de artă ale Fondului plastic

Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură

ELEUTHERIADE MICHAELA

iunie — iulie 1966

Sala « Dalles », București.

Expoziția de sculptură și desen

KASSARGIAN IOANA

iunie — iulie 1966

Galeriile de artă ale Fondului plastic

Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de pictură și grafică,

colecția M. WEINBERG

iunie — iulie 1966

Palatul Culturii, Oradea.

Expoziția de grup « Plastică și poezie »

(pictură, sculptură, poezie)

30 iunie — 22 iulie 1966

Casa scriitorilor « Mihail Sadoveanu »

Calea Victoriei nr. 113, București.

Expoziția de pictură contemporană

(colecția Muzeului Simu)

iulie 1966

Palatul C.F.R., București.

Expoziția de pictură « Bucureștii de altă dată »

(colecția Muzeului Simu)

iulie 1966

Biblioteca « Rahova », București.

Expoziția de pictură « Bucureștii noi și vechi »

(colecția Muzeului Simu)

iulie 1966

Clubul Uzinelor Republica, București.

Expoziția de pictură și grafică contemporană

(colecția Muzeului Simu)

iulie 1966

Pavilioanele A.B.C., Parcul Herăstrău, București.

Expoziția de pictură

DUMITRAȘCU EUGENIA

iulie 1966

Galeriile de artă ale Fondului plastic

Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură
NICA MICHAELA
iulie 1966
Palatul Culturii, Tulcea.

Expoziția de pictură și grafică
NIȚESCU CONSTANTIN
iulie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de pictură
RUBIN PITA
iulie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de grafică
WEISS HELFRIED
iulie 1966
Sala « Arta », Piața 23 August nr. 10, Brașov.

Expoziția de grafică
APOSTOL NICOLAE
iulie – august 1966
Holul hotelului « Internațional », Mamaia.

Expoziția de sculptură
IORDACHE CONSTANTIN
iulie – august 1966
Sala « Dinamo »
Șoseaua Ștefan cel Mare nr. 9, București.

Expoziția de grafică
TARU EUGEN
20 iulie – 20 august 1966
Palatul Culturii, Baia Mare.

Expoziția de pictură
ȚINTAȘ ION
iulie – august 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de artă plastică contemporană
(colecția Muzeului Simu)
august 1966
Clubul Uzinelor Vulcan, București.

Expoziția de grafică românească
august 1966
Casa de cultură, Mamaia.

Expoziția de grafică
APOSTOL NICOLAE
august 1966
Palatul Culturii, Piatra-Neamț.

Expoziția de pictură
BUNESCU MARIUS
august 1966
Muzeul de artă, Tg.-Mureș.

Expoziția retrospectivă « Siluete și caricaturi »
GRUIA
august 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de grafică
GUTTMANN HARRY
august 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de sculptură și desen
ILIESCU-CĂLINEȘTI GHEORGHE
august 1966
Sala « Dalles », București.

Expoziția de pictură
MAXY M. H.
august 1966
Muzeul de artă, Constanța.

Expoziția de pictură « Din pitorescul Brașovului »
MIRONESCU ȘTEFAN
august 1966
Sala « Arta », Piața 23 August nr. 10, Brașov.

Expoziția de pictură
POPOVICI LEANDRU
15–31 august 1966
Galeria Fondului plastic
Piața Libertății nr. 14, Cluj.

Expoziția de pictură
APOSTOLESCU ANA-EMILIA
august – septembrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de grafică
CERBU EVA și MASICHIEVICI PUIA
august – septembrie 1966
Muzeul de artă, Craiova.

Expoziția de grafică
CORDESCU FLORICA
august – septembrie 1966
Muzeul de artă, Cluj.

Expoziția de pictură
DUMITRESCU MIRCEA
august – septembrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția retrospectivă de pictură
ENEA NICOLAE
august – septembrie 1966
Pavilioanele A.B.C., Parcul Herăstrău, București.

Expoziția de pictură
STÎNGACIU OLGA
august – septembrie 1966
Sala Clubului sindicatelor sanitare
Bd. Republicii nr. 21, București.

Expoziția de pictură
BUNESCU MARIUS
septembrie 1966
Muzeul de artă, Brașov.

Expoziția de pictură
KRIJANOVSKY IOSIF
septembrie 1966
Sala « Kalinderu » a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de pictură
NICOGOSIAN ERVANT
septembrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de sculptură
PASIMA DUMITRU
septembrie 1966
Sala « Kalinderu » a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de pictură
ȘERBAN DINU
8—28 septembrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură
ELEUTHERIADE MICHAELA
septembrie – octombrie 1966
Muzeul de artă, Bacău.

Expoziția de pictură
IACOBESCU AUREL
septembrie – octombrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură și desen
PĂTULEA-DRĂGUȚ GABRIELA
septembrie – octombrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de pictură și grafică
(colecția Muzeului Simu)
octombrie 1966
Biblioteca « Rahova », București.

Expoziția de pictură
GROSU OTILIA
octombrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură
MARINESCU RODICA
9—31 octombrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de tapiserii
MOISESCU-STENDL TEODORA și STENDL ION
octombrie 1966
Sala « Kalinderu » a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
str. dr. Sion nr. 2, București.

Expoziția de pictură și grafică,
colecția M. WEINBERG
octombrie 1966
Muzeul de artă, Brașov.

Expoziția de grafică
CRIVĂȚ VLAD
octombrie – noiembrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de sculptură și desen
ILIESCU-CĂLINEȘTI GHEORGHE
octombrie – noiembrie 1966
Sala de expoziții a orașului Pitești.

Expoziția de grafică
NICORESCU TIBERIU
octombrie – noiembrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de grafică
BRATU ILEANA
noiembrie 1966
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de sculptură
VARTIC GHEORGHE
noiembrie 1966
Foaierul Teatrului de comedie, București.

**LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- N. DUNARE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * * Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit de acad. prof. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * * Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * * Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35, 60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.

**REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE și ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

ST. ȘI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 14, Nr. 1, P. 1—136, BUCUREȘTI, 1967
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «ARTA GRAFICĂ» București, Calea Șerban Vodă nr.133—135

